350000 руб.

Індэкс 74958

12'99



МАСТАЦТВА



Мікола Ісаёнак. Незабудкі. Алей, 1999. 50х60.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 1999. № 12. I – 56.



ISSN 0208—2551

12'99

МАСТАЦТВА



АКЦЁРЫ
ТЭАТРАЎ
БЕЛАРУСІ



Актрыса Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі заслужаная артыстка Рэспублікі Беларусь Таццяна Мархель.
Фота Станіслава Смірнова.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

12'99

СНЕЖАНЬ (204)

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта па друку Рэспублікі Беларусь.

На першай старонцы вокладкі: Марыя Ісаёнак. Той абрусочак, што маці вязала. Алей, 1999. 80 х 80.

Ефрасіння Бондарава

БЕЗ ЧВЭРЦІ СТАГОДДЗЕ

Кінамастацтва, гаворачы словамі А.Таркоўскага, — гэта час, адлюстраваны ў вобразах. І ў якіх бы формах і жанрах яно ні існавала, на ім застаецца адбітак асяроддзя, у якім яно стваралася, і калектыўных мараў грамадства. Здольныя паказваць рэальнасць сапраўдную і ўяўную, ці, як цяпер кажуць, віртуальную, у дынаміцы і з розных бакоў, кінафільмы старэюць хутчэй, чым творы іншых мастацтваў. І найперш па стылістыцы, сродках падачы таго ці іншага вобраза. Самі ж вобразы, калі яны здольныя закрануць адвечныя праблемы, пераходзяць з адной эпохі ў іншую, адкрываючы нешта цікавае для новай грамадскай сітуацыі. Кожны мастак, а тым больш калектыў творцаў, як тое мае месца ў кіно, залежыць ад дамінуючых у грамадстве тэндэнцый. І ён не можа іх не адлюстроўваць у сваёй творчасці.



Кадр з фільма Ю.Тарыча "Лясная быль" (1926).

Ужо больш за дзесяць гадоў рэфарматары папракаюць у крывадушнасці тых, хто ствараў савецкія фільмы, а гледачы адчуваюць насталгію па старому кіно. І нават па тых стужках, якія па зместу свайму былі далёкія ад жыццёвай праўды. Савецкі экран дэманстраваў жаданае — як узор таго, да чаго павінна было імкнуцца грамадства. Адсюль і рэвалюцыйны пафас майстроў, што пачыналі савецкае кіно і праслаўлялі яго. Так было і ў нашым беларускім кінамастацтве, якое нарадзілася пад уплывам рускага і пры непасрэднай дапамозе яго дзеячаў. 20-ыя — 30-ыя гады — час нараджэння і станаўлення кінематографа Беларусі. Савецкай, адсюль і вызначальныя яго творчыя прынцыпы і тэматыка.

Справа гісторыкаў — спрачацца пра вынікі пастановы ўрада рэспублікі ад 17 снежня 1924 года аб утварэнні Белдзяржкіно. Я ставлю перад сабой задачу спыніцца на паваротных момантах шляху даўжынёй у 75 гадоў, які прайшла па нашай зямлі Дзесятая муза.

З першых сваіх крокаў беларускае кіно звярталася да гісторыі свайго народа, узнаўляла яркія старонкі яго барацьбы "за волю і лепшую долю". Пачынальнікі беларускага кіно, яго першапраходцы служылі не столькі мастацтву, колькі дзяржаўнай ідэалогіі, адсюль і вынікае залішняя пафаснасць апявання наступстваў Кастрычніцкай рэвалюцыі. Яны не былі празорлівыя, без сумненняў верылі ў ідэалы сацыялізму, абміналі ўвагай разбуральныя працэсы, пра якія мы сёння ведаем. Але і зразумець іх трэба: час быў такі.

Другой скразной тэматычнай лініяй была сучаснасць, паказ сацыялістычных пераўтварэнняў. Але падыход да новай рэчаіснасці быў пераважна павярхоўны, без пранікнення ў сутнасць сацыяльных з'яў. Сучасная тэма рэдка каму давалася ва ўсім савецкім кіно, таму што ідэалагічная цэнзура не дазваляла выносіць на экран вострыя праблемы. Нават выдатныя майстры не маглі вырвацца з межаў строгіх "табу" на гэтым накірунку.

Беларускае кіно мае вопыт стварэння фільмаў у многіх жанрах: гісторыка-рэвалюцыйным, героіка-патрыятычным, камедыйным, прыгодніцкім, скіраваным да дзяцей і юнацтва. На кожным з гэтых накірункаў былі свае здабыткі, якія паставілі нашае кіно ўпоравень з расійскім і ўкраінскім, чые фільмы задавалі тон усяму савецкаму кіно.

Не варта забывацца пра традыцыю беларускіх кінематаграфістаў звяртацца да нацыянальнай літаратуры ў пошуках ідэйнай і сюжэтна-вобразнай апоры ў спасцiжэнні рэчаіснасці. Менавіта гэтая традыцыя дала найбольш прыкметныя творы нашага кіно. Беларуская літаратура арыентавала кінематаграфістаў на стварэнне фільмаў з адметным каларытам жыццёвай атмасферы і характараў.

У АРЭОЛЕ РАМАНТЫКІ

Пачынальнікі беларускага кіно Юрый Віктаравіч Тарыч і Уладзімір Уладзіміравіч Корш-Саблін прыйшлі ў мастацтва на рэвалюцыйнай хвалі. І зразумела, што тэма рэвалюцыі, карэнных грамадскіх перамен заняла ў іх творчасці пачэснае месца. Яны звярталіся да яе ў 20-ыя — 30-ыя гады і ў пасляваенны час. Як і іншыя савецкія кінарэжысёры першага пакалення, яны верылі ў рэальную магчымасць пабудовы лепшага жыцця, здзяйсненне той самай мары, якая "вякамі выспявала ў народзе".

Першымі былі кінастужкі пра барацьбу беларускага народа за вызваленне ад інтэрвентаў і іх памагатых. З вёсак і хутароў збіраліся ў лясным гушчары беларускія сяляне, каб нападаць на белапольскіх легіянераў і дапамагаць Чырвонай Арміі адваёўваць Беларусь. Гэтыя падзеі адлюстраваны ў першай ігравой карціне — "Лясная быль", створанай трэстам Белдзяржкіно ў 1926 годзе. Юрый Тарыч, які звярнуўся да прыгодніцкай аповесці маладнякоўца Міхася Чарота і запрасіў яго ў сааўтары сцэнарыя, здолеў спалучыць гістарычную праўдзівасць і прыгодніцкую захапляльнасць. "Мы дазволілі сабе толькі змякчыць рэальныя падзеі некаторай рамантыкай", — казаў Ю.Тарыч на старонках газеты "Савецкая Беларусь" у артыкуле "Нацыянальная фільма". Гэты фільм, прэм'ера якога адбылася ў Мінску ў канцы снежня 1926 г., увайшоў у гісторыю беларускага мастацтва як першы поспех на доўгім і цяжкім шляху стварэння нацыянальнага кінематографа.

Ю.Тарыч, родам з Полацка, прыйшоў у беларускае кіно ўжо вопытным кінематаграфістам — пасля шэрага пастановак у Маскве, сярод якіх была і такая значная, як "Крылы халопа". Ён прынёс у нацыянальную кінатворчасць прафесіяналізм, майстэрства. Вакол яго склалася рэжысёрская школа, з якой выйшлі вядомыя потым рэжысёры Іван Пыр'еў, Уладзімір Корш-Саблін. Сам ён паставіў на Беларускай кінастудыі не шмат фільмаў, але кожны быў нечым адметны. Прафесійная крытыка высока ацаніла пастаўленую ім у 1929 годзе драму "Да заўтра" пра барацьбу моладзі Заходняй Беларусі за ўз'яднанне з БССР. Для свайго часу карціна была сацыяльна значная і эстэтычна самадастатковая. Зараз глядзіцца таксама з цікавасцю, бо ёсць там складаная расстаноўка класавых сіл і досыць грунтоўная іх абмалёўка.

Ю.Тарыч і яго вучань У.Корш-Саблін былі стваральнікамі шырокамаштабных фільмаў-эпапей. Іх пастаноўкі 30-ых гадоў "11 ліпеня" і "Вогненныя гады" ўвабралі ў сябе амаль усе важнейшыя падзеі вызваленчай барацьбы беларускага народа. У іх буяюць мноства каларытных вобразаў, народны гумар, аптымізм. Але, як у большасці даваенных гісторыка-рэвалюцыйных фільмаў, адчуваецца дэкларацыйнасць, спрошчанасць паказу перамогі новага ладу. Народная эпапея — жанр складаны, ён рэдка скарыстоўваўся беларускімі кінематаграфістамі. Асобныя яго элементы меліся ў пасляваенных фільмах "Канстанцін Заслонаў", "Чырвонае лісце", "Запомнім гэты дзень" У.Корш-Сабліна, у апошнім яго фільме "Крушэнне імперыі" (1970). Развіваючы гэтую традыцыю, рэжысёры новага пакалення В.Чацверыкоў і В.Тураў у 70-ыя і ў 80-ыя гады стварылі раманна-эпасныя кінадрамы "Полымя", "Людзі на балоце" і "Подых навальніцы" (паводле "Палескай хронікі" І.Мележа).

Пры супастаўленні драматургіі, рэжысуры і стылістыкі даваенных і пасляваенных фільмаў выразна бачныя змены ў падыходах да шырокапланавых тэм, у прынцыпах паказу герояў. Агульнае ж у іх — недастаткова арыгінальная драматургія. Нават у тых выпадках, калі кінематаграфісты звярталіся да вядомых літаратурных твораў. Не склалася ў нас прафесійная сцэнарная школа. Адсутнасць яе адмоўна адбівалася на кінематографе ў розныя перыяды яго развіцця і асабліва адчувальная пры цяперашнім яго стане.

З МАРАЙ ПРА ІДЭАЛ

Калі факусіраваць увагу на плённым вопыце, зноў трэба звярнуцца да 30-ых гадоў. Менавіта тады з'явіліся сатырычныя і лірычныя кінакамедыі, якія карысталіся поспехам на шырокай прасторы савецкага кінапракату: "Паручнік Кіжэ" (1933), "Дзяўчына спяшаецца на спатканне" (1936), "Шукальнікі шчасця" (1936), "Маё каханне" (1940), экранізацыі вадэвіля і апавяданняў А.П.Чэхава "Мядзведзь", "Налім", "Маска" і "Чалавек у футляры" (1938—1939). Іх глядзелі, цытавалі трапныя выразы, песні на музыку І.Дунаеўскага з камедый У.Корш-Сабліна "Шукальнікі шчасця" і "Маё каханне" спявалі на канцэртах і за чаркай. Гераіня апошняга фільма Шурачка ў выкананні тады дэбютанткі, а пасля славутай народнай артысткі СССР Лідзіі Смірновай была ўвасабленнем абаяльнасці, дабрыні і маральнай чысціні, што адпавядала ідэалу савецкай жанчыны. Міфалагізаванае, ілю-





Кадр з фільма "Двойчы народжаны" (1934) рэжысёра Э.Аршанскага.

Кадр з фільма "Канстанцін Заслонаў" (1949) У.Корш-Сабліна і А.Файнцымера.



Кадр з фільма "Чырвонае лісце" (1958) У.Корш-Сабліна.



"Альпійская балада" (1965) рэжысёра Б.Сцяпанава.

зорнае кіно ўвасабляла мару пра гармачнічнае грамадства, якое абяцалі савецкім людзям ідэолагі сацыялізму. У пасляваенныя гады таксама былі спробы ствараць на "Беларусьфільме" камедыі, але параўнальнага з ранейшым поспеху яны не мелі. З найбольш цікавых згадаю экранізацыі "Паўлінка", "Несцерка", "Пяюць жаваранкі", "Хто смяецца апошнім" і пастаўленыя С.Сплашновым "пабытавыя" камедыі "Каханнем трэба даражыць" і "Нашы суседзі".

Савецкі кінематограф назапасіў значную колькасць фільмаў пра сучаснасць. І не толькі ідылічныя казкі пра шчаслівае жыццё. Былі сур'ёзныя сацыяльныя драмы, псіхалагічныя аповесці. Беларускія кінематаграфісты таксама звярталіся да сацыяльных тэм, але не часта дасягалі поспеху. З даваеннага рэпертуару студыі можна назваць толькі 2-3 такія кінастужкі. З тых, якія я бачыла, ёсць падставы вылучыць (апрача ўжо названых камедый) фільмы "Жанчына" (1932, сц. І.Іваноў, рэж. Е.Дзіган), "Двойчы народжаны" (1934, сц. Р.Кобец, рэж. Э.Аршанскі), "Канцэрт Бетховена" (1936, сц. Р. і Б.Пхор, рэж. У.Шмідтгаф і М.Гаўронскі). Кожны з іх — прадукт свайго часу, з палітызаванымі канфліктамі, але і з небанальнымі сітуацыямі, жыццёвай атмасферай. Тагачасныя рэцэнзенты, як сведчыць каталог-даведнік "Усе беларускія фільмы" (складальнікі І.Аўдзееў і Л.Зайцава), спраўляліся з аўтарамі, папракалі іх за недасканаласць, але кожны знаходзіў нешта новае ў параўнанні з іншымі фільмамі, што выпускаліся ў той час на экраны.

Вядомы крытык Х.Херсонскі ў "Кіногазете" "лепшым акцёрскім дасягненнем" у фільме "Жанчына" назваў выкананне ролі сялянкі Ульяны артысткай Мазалеўскай. Пасля гэтага дэбюту ў кіно яна неўзабаве стварыла выразны вобраз маці шкодніка Ваўчыхі ў кінадраме "Залатыя агні" рэжысёра У.Корш-Сабліна. За дзіцячы музычны фільм "Канцэрт Бетховена" студыя атрымала першую і адзіную ў даваенны час у беларускім кіно пачэсную ўзнагароду — дыплом Міжнароднай выстаўкі ў Парыжы (1937). Галоўныя героі фільма — два юныя музыкі і іх настаўнік прафесар Малевіч. Гэтую ролю сыграў артыст і рэжысёр У.Гардзін, які ў 1928 годзе паставіў у Белдзяржкіно фільм "Кастусь Каліноўскі" (галоўную ролю ў ім выканаў славуты ленінградскі акцёр Мікалай Сіманаў). У даваенны час у беларускім кіно здымаліся многія таленавітыя акцёры з Масквы і Ленінграда: М.Хмялёў, Б.Бабачкін, Л.Кміт, М.Блюменталь-Тамарына, М.Жараў, В.Андроўская, Ф.Ранеўская, Э.Гарын, М.Яншын. Сваім жа, беларускім акцёрам не давяралі выконваць галоўныя ролі ў "Белдзяржкінаўскіх" фільмах. Выключэннем быў купалавец Уладзімір Крыловіч, які сыграў галоўную ролю Рыгора Лопуха ў фільме "Двойчы народжаны".

ПОШУКІ НОВАГА РЭЧЫШЧА

Больш як паўтара дзесятка гадоў беларуская кінастудыя жыла ў "прымаках" у ленінградцаў. І толькі напярэдадні Вялікай Айчыннай пачала перасяляцца ў Мінск, дзе для яе было пабудавана памяшканне (пасля вайны там атабарыўся мотавелазавод). Вайна парушыла творчыя планы, кінематаграфісты з'ехалі хто на фронт, хто ў эвакуацыю. На Цэнтральнай аб'яднанай студыі, якая ў 1942 годзе была заснавана ў Алма-Аце, група беларускіх кінематаграфістаў стварыла (у серыі савецкіх "баявых кіназборнікаў") свой нумар — "Беларускія навелы" (1942, рэж. У.Корш-Саблін, Ю.Тарыч) і кінаканцэрт у гонар 25-годдзя БССР "Жыві, родная Беларусь!" (1943, сц. і рэж. У.Корш-Саблін, М.Садковіч). Беларускія аператары М.Бераў, І.Вейняровіч, У.Цяслюк служылі ў франтавых кінагрупах, здымалі партызанскія рэйды, выгнанне з радзімы фашысцкіх акупантаў. Многія савецкія аператары, у тым ліку беларускія, здымалі вызваленчую аперацыю "Баграціён". На гэтым матэрыяле рэжысёр Уладзімір Корш-Саблін і аўтар сцэнарыя Мікола Садковіч стварылі поўнаметражны дакументальны фільм "Вызваленне Савецкай Беларусі" (1944). Кадры, у якіх засведчаны трагедыя і подзвіг народа ў часе акупацыі, гераізм савецкіх воінаў і беларускіх партызан, — каштоўныя старонкі кіналетапісу Другой сусветнай вайны.

Франтавая брыгада гэтага фільма першай з кінематаграфістаў вярнулася ў Мінск, разбураны, знявечаны. Пасяліліся ў ацалелым Чырвоным касцёле. Тут і знайшла прытулак кінастудыя, якая называлася ў перадваенны час "Савецкая Беларусь", а з 1946 года — "Беларусьфільм". Чырвоны касцёл быў асноўным месцам кінавытворчасці амаль дваццаць гадоў. Пасля таго, як у 1960 годзе на Маскоўскай шашы была пабудавана базавая кінастудыя і туды перасяліліся службы па вытворчасці ігравых карцін, у касцёле засталася студыя навукова-папулярных і дакументальных фільмаў, а пасля — да 1988 года — там месціліся Рэспубліканскі дом кіно і Саюз кінематаграфістаў Беларусі.

Пасля вызвалення, у цяжкіх умовах адсутнасці вытворчай базы, найперш быў наладжаны выпуск дакументальных фільмаў — аб ранах вайны, адраджэнні рэспублікі. У першым ігравым фільме "Новы дом" (сц. Я.Памешчыкаў, рэж. У.Корш-Саблін, апер. У.Рапапорт, камп. І.Дунаеўскі, І.Любан) паказвалася шчасце мірнага жыцця. Дзеянне будавалася на высмактаным з пальца канфлікце — спрэчцы паміж старшынямі двух суседніх калгасаў з-за зямлі, адведзенай пад будаўніцтва новай вёскі. Варагуюць стары Вішняк (В.Хахракоў) і маладая абаяльная Марыя Сцяпанаўна (Л.Смірнова). Але вяртаецца з фронту сын Вішняка капітан Іван (Я.Самойлаў) і ўсё наладжваецца. Фільм канчаецца двума вяселлямі — Івана Вішняка з Марыяй Сцяпанаўнай і яго франтавога таварыша старшыны Фокіна (Л.Кміт) з сяброўкай Марыі палянодам Пракошынай (І.Оя). "Новы дом" быў доўгі час зручным прыкладам для крытычных папрокаў у адрас кінастудыі за другараднасць тэм, якія яна брала для адлюстравання.

Праз два гады рэжысёры У.Корш-Саблін і А.Файнцымер звярнуліся да вобраза народнага героя Канстанціна Заслонава. Пра яго ўжо быў пастаўлены спектакль у Тэатры імя Янкі Купалы, адзначаны Дзяржаўнай (тады Сталінскай) прэміяй. Кінематаграфісты і аўтар п'есы А.Маўзон стваралі самастойны твор пра подзвіг Заслонава і аршанскіх чыгуначнікаў-падпольшчыкаў. Я тады працавала ў Міністэрстве кінематаграфіі Беларусі і памятаю, як рэжысёры-пастаноўшчыкі дамагаліся таго, каб народны герой прадстаў на экране не толькі мужным патрыётам. Спачатку яны ролю Заслонава даручылі Барысу Платонаву, які пераканаўча сыграў яе на сцэне тэатра. Прагледзеўшы першыя здымкі, рэжысёры вырашылі замяніць выканаўцу галоўнай ролі і запрасілі прыгожага, рамантычнага па складу характару кінаакцёра Уладзіміра Дружнікава. І герой арымаўся такім, якім хацелі яго бачыць аўтары: смелым і рашучым, высакародным ва ўчынках, прыемнай знешнасці. Апошняе было прынцыпова важным для савецкага кіно 40-ых — 50-ых гг.: герой павінен быў прывабліваць гарманічнасцю асобы. Аршанскіх падпольшчыкаў ігралі артысты расійскія і беларускія, а запамінальны вобраз рамонтніка паравозных брыгад Кроплі стварыў Г.Глебаў.

З "Канстанціна Заслонава" (1949) пачаўся адзін з асноўных накірункаў развіцця беларускага кінематографа — адлюстраванне барацьбы народа супраць нямецка-фашысцкіх акупантаў. Тэма гэтая прайшла праз гады, знайшла ўвасабленне ў розных жанрах дакументальнага і ігравога кіно. Тут у нас былі значныя дасягненні. Аднак здаралася і так, што мастацкі ўзровень кінастужак не адпавядаў чаканням гледачоў.

Пачатак 50-ых гадоў быў нялёгкі для савецкага кіно. Рэзка скарацілася вытворчасць фільмаў (да 9—11 у год), звузіўся жанравы дыяпазон: выпускаліся кінабіяграфіі, фільмы-спектаклі, ілюстрацыйныя стужкі пра шчаслівае жыццё савецкай краіны. У Беларусі штогод стваралася адзін мастацкі фільм, 4—5 дакументальных, кіначасопісы. Не было арыгінальных сцэнарыяў, і кінематаграфісты знайшлі паратунак у тэатральнай драматургіі, экранізаваўшы п'есы Я.Купалы, К.Крапівы і В.Вольскага. Зараз гэтыя стужкі ўспрымаюцца як дакумент часу, яны ўвасабляюць аблічча выдатных кінаакцёраў, майстроў беларускай сцэны Б.Платонава, Г.Глебава, Л.Ржэцкай, Л.Рахленкі, В.Пола, У.Дзядзюшкі, З.Браварскай і іншых. Першая палова 50-ых была ў беларускім кіно часам засваення колеру — з'явіліся першыя каляровыя кінанарысы і ігравыя фільмы "Дзеці партызана" (1954), "Несцерка", "Пасеялі дзяўчаты лён" (1956). Не пазбаўленыя хібаў, яны пашырылі выяўленчую палітру нашага кіно.

КАБ ПАКАЗАЦЬ СЯБЕ І ЧАС...

"Шасцідзесятнікі" прыйшлі ў кінематограф праз ваеннае дзяцінства і юнацтва, з уражаннямі, якія пранізвалі потым усю іх творчасць. Ім не давала спакою прага сказаць пра свой народ глыбінную праўду, раскрыць духоўны свет савецкіх людзей. Яны былі таленавітыя, з спецыяльнай адукацыяй (яе не было ў кінематаграфістаў першага пакалення), шчырыя ў пачуццях. І, відома, гэта спрыяла павышэнню культуры творчасці, мастацкаму ўзроўню фільмаў. В.Тураў, Б.Сцяпанаў, Р.Віктараў, М.Фігуроўскі, В.Чацверыкоў, В.Вінаградаў, А.Карпаў, услед за імі І.Дабралюбаў, В.Нікіфараў, В.Рубінчык, М.Пташук, В.Рыбараў, А.Яфрэмаў, С.Сы-



Кадр з фільма І.Дабралюбава "Іван Макаравіч" (1968).

чоў, плеяда адукаваных аператараў, мастакоў. У беларускіх пісьменнікаў з'явіўся давер да кіно. Сцэнарыі для фільмаў пісалі А.Куляшоў, А.Кучар, М.Лужанін, В.Вольскі, В.Быкаў, А.Адамовіч, В.Казько, І.Шамякін. Яны прынеслі ў творчасць тую праўду, якой не ставала беларускаму кінематографу. Ускладніліся канфлікты і вобразы, грамадскія падзеі саступілі месца паказу ўнутранага стану героя, раскрыццю духоўных рэзерваў чалавека.

Калісьці вядомы пісьменнік Чынгіз Айтматаў першым сапраўды нацыянальным беларускім фільмам назваў у саюзным друку "Альпійскую баладу" маладых тады рэжысёра Барыса Сцяпанава і аператара Анатоля Забалоцкага па сцэнарыю Васіля Быкава. Аўтары імкнуліся не ператрактоўваць аповесць, а як мага глыбей раскрыць яе ідэйны змест, паказаць пачуцці савецкага салдата, беларуса Івана Цярэшкі, і італьянкі Джуліі ў незвычайнай — "пагранічнай" сітуацыі. Вобразы, створаныя Станіславам Любшыным і Любоўю Румянцавай, сталі прыкметнай з'явай усходнееўрапейскай культуры.

"Праз могілкі", "Я родам з дзяцінства", "Вайна пад стрэхамі" і "Сыны ідуць у бой" В.Турава — гэта "споведзь ад імя пакалення", якое, перажыўшы вайну, паверыла ў магчымасць удасканаліць жыццё. Змест гэтых стужак поўніцца надзеямі, светлымі марамі. Іх аўтары — рамантыкі, мастацтва для іх — адзін з дзейсных сродкаў дасягнення высакародных мэтаў. "Мы стваралі свае фільмы з надзеяй, што яны паспрыяюць духоўнасці грамадства", — прызнаваўся В.Тураў. "Вяршыні чалавечага духу" шукаў Б.Сцяпанаў у быкаўскай "Альпійскай баладзе". Лейтматыў твораў беларускіх кінематаграфістаў з пакалення, якое заявіла пра сябе ў 60-ыя, сталела ў 70-ыя — 80-ыя і апынулася ў сітуацыі крызіснай ў гады 90-ыя,— сумленне, чалавечая годнасць.

З канца 60-ых, калі студыя атрымала новы будынак, у рэспубліцы выпускалася ўжо па 8-10 ігравых і значная колькасць дакументальных і навукова-папулярных фільмаў штогод. А з пачатку 70-ых з'явілася і свая мультыплікацыя, якая за кароткі час дасягнула прафесійнага ўзроўню. Да пачатку 80-ых кінастудыя пашырыла вытворчасць да 13-15 ігравых карцін у год. Былі сярод іх значныя і нетрадыцыйныя, большасць жа не вызначалася высокімі мастацкімі якасцямі. Сярэдні ўзровень творчасці ва ўсе часы быў бядой нашага кінамастацтва. Але мы можам ганарыцца хай сабе некалькімі творамі, адметнымі па характарах і атмасферы, арганічнымі для нацыянальнай культуры. Былі такія ў нас і да перабудовы, якую многія кінематаграфісты назвалі разбурэннем.

На рахунку нашай дакументалістыкі — не адзін дзесятак змястоўных фільмаў пра герояў вайны і працы, кіназнаходак пра герояў вайны і працы, кіназнаходак... пра герояў вайны і працы, кіназнаходак няў за сталеннем маладога пакалення. Гэта стужкі М.Берава, І.Вейняровіча, У.Цеслюка, С.Фрыда, У.Стральцова, У.Арлова, В.Дашука, Ю.Лысятава, Р.Ясінскага, В.Сукманава, М.Жданоўскага, А.Алая, С.Лук'янчыкава, Ю.Гарулёва. Высокай узнагародай — Дзяржаўнай прэміяй СССР — быў адзначаны цыкл фільмаў Віктара Дашука "Я з вогненнай вёскі" і "У вайны не жаночае аблічча" па кнігах, якія не маюць аналагаў у літаратуры, — А.Адамовіча, Я.Брыля, У.Калесніка і С.Алексіевіч. У гэтым цыкле знітаваны сіла дакумента і глыбіня пранікнення ў псіхалогію герояў, вобразнасць адлюстравання.

У розныя гады ў нас былі фільмы, якія мелі прызнанне не толькі ў СССР. "Дзяўчынка шукае бацьку" Л.Голуба дайшла да міжнародных кінафестываляў у Італіі і Аргенціне, "Альпійская балада" Б.Сцяпанава атрымала дыплом у Індыі, "Іван Макаравіч" І.Дабралюбава і Д.Зайцава адзначаны "Сярэбранай Мінервай" на прэстыжным Венецыянскам кінафестывалі. Нашы фільмы (у прыватнасці, "Людзі на балоце" і "Знак бяды") выклікалі цікавасць у Чэхаславакіі, Балгарыі, Польшчы, Югаславіі, Германіі і іншых краінах свету. Кінадылогія "Людзі на балоце" В.Турава і тэтралогія "Бацькі і дзеці" В.Нікіфарава — лаўрэаты Дзяржаўнай прэміі СССР. Пра гэта дарэчы нагадаць у сувязі з 75-годдзем беларускага кіно. Як і пра тое, што былі ў яго такія адметныя творы, як "Руіны страляюць", "Дзікае паляванне караля Стаха", "Ідзі і глядзі", было цікавае дзіцячае кіно Л.Голуба, Л.Нячаева, Л.Мартынюка, У.Бычкова. Было нямала таленавітых рэжысёраў, аператараў, мастакоў, кампазітараў, гукааператараў, акцёраў. І ёсць падставы сцвярджаць: было ў нас годнае павагі кіно.



Падпольная друкарня ў фільме В.Чацверыкова "Руіны страляюць" (1972).

У СІТУАЦЫІ ВЫЖЫВАННЯ

Зразумела, мінулым жыць нельга, тонус жыцця вызначаюць дзень сённяшні і надзеі на заўтрашні. І ў сувязі з гэтым давядзецца канстатаваць: на гарызонце юбілейнага года пакуль мільгае толькі надзея на доўгачаканы кінараман з часоў Вялікай Айчыннай вайны "Момант ісціны", які "Беларусьфільм" стварае пры падтрымцы расійскага кінакамітэта. Па словах рэжысёра Міхаіла Пташука, карціна патрабуе вялікіх намаганняў, сродкаў, людскіх рэзерваў. Якая "ісціна" адкрыецца за ўсім гэтым, будзем чакаць у спадзёўцы на вопыт і майстэрства пастаноўшчыка, на творчым рахунку якога — такія значныя творы, як "Вазьму твой боль", "Знак бяды", "Наш бронецягнік", "Каапэратыў "Палітбюро"","Гульня ўяўлення". Апошнія тры фільмы былі створаны ва ўмовах, калі "Беларусьфільм", як і іншыя кінастудыі былога СССР, у выніку рэарганізацыі кінавытворчасці і пракату трапіў у крызісную сітуацыю.

Чарговы "Знак бяды" (1986) у фільме М.Пташука.

Такія ў нас "Людзі на балоце" (1981). Рэжысёр В.Тураў.





"Беларусьфільм" спачатку падзяліўся на тры самастойныя студыі, потым яны зноў аб'ядналіся ў адну, узніклі так званыя "незалежныя" студыі, большасць якіх ціха сканала пад ціскам эканамічных цяжкасцей. Як-ніяк, пры дапамозе дзяржаўнай датацыі на базе галоўнай студыі стваралася па 4-5 фільмаў у год. Пасля некалькіх так званых "выкрывальных", з'явіліся гуманныя дзіцячыя стужкі і дэтэктывы ("Шэльма", "Батанічны сад", "Маленькі баец", "Падзенне ўверх", "Сын за бацьку", "Бег ад смерці", "Забіць ідачынцу"). Большасць фільмаў 90-ых (дакументальных і ігравых) пастаўлена маладымі рэжысёрамі — выпускнікамі майстэрняў В.Турава і В.Дашука. Падрыхтоўка творчых кадраў — лепшае, што з'явілася ў нас пасля разбурэння адладжанай да бюракратызму савецкай кінасістэмы. Раней кінематаграфісты атрымлівалі адукацыю цэнтралізавана — ва Усесаюзным дзяржаўным інстытуце кінематаграфіі. Умовы для яе ў рэспубліцы, вядома, не тыя. Няма вопыту, кваліфікаваных педагогаў. Але справа зрушылася з месца і, глядзіш, вырасце свая кінашкола. Першы выпуск выглядае някепска. Дэбюты і наступныя стужкі А.Ганчаронка, В.Аслюка, І.Чацверыкова, А.Трафіменкі, Р.Грыцковай, В.Марчанковай, Г.Адамовіч, А.Кудзіненкі і іншых — абнадзейваюць. Зацягнуліся "канікулы" ў нашых майстроў В.Нікіфарава, І.Дабралюбава, В.Рыбарава, А.Яфрэмава, Д.Зайцава. Час мінае, а з ім — і творчая энергія.

У сітуацыі "выжывання" "Беларусьфільм" і так званыя "вольныя" студыі стварылі, бадай, больш за два дзесяткі ігравых фільмаў. Частка з іх трапіла ў пракат, свой і расійскі ("Гульня ўяўлення", "Сын за бацьку", "Бег ад смерці", "Тры жанчыны і мужчына"). На фестывалях "Лістапад", якія праводзяцца з 1993 года ў Мінску, фільмы нашых рэжысёраў-дэбютантаў мелі поспех у гледачоў. Два апошнія гады кінематаграфісты праводзяць нацыянальны кінафестываль у Брэсце. Ён сведчыць, што гледачы чакаюць сваё айчыннае кіно, спадзяюцца ўбачыць у ім не крымінальнікаў і мутантаў, а звычайных нармальных герояў. Кінематограф пакуль не апраўдвае свае прызначэнне быць галіной нацыянальнай культуры, не апраўдваецца і статус "Беларусьфільма" як нацыянальнай кінастудыі.

На фоне фестывальных стужак з іншых краінаў СНД і Балтыі нашыя ігравыя фільмы (у большасці выпадкаў) выглядаюць нейкімі варыяцыямі ранейшай шэрай кінапрадукцыі. Канкурэнтаздольнасць сёння — патрабаванне, неабходнае для самога існавання кінематографа. Большасць сучасных нашых фільмаў не валодаюць такой здольнасцю. Як бы дзяржава ні дапамагала вытворцам фільмаў, ім давядзецца самім клапаціцца пра тое, каб было што і за што здымаць — з перспектывай хай сабе пакрысе выціскаць з пракату нізкапробныя заакіянскія кінавідовішчы, якія ў наш час складаюць 90 і больш працэнтаў "бягучага" кінарэпертуару.

Прыемна, што на кінематаграфічным полі пакуль плённа працуюць аніматары, а таксама аўтары Белвідэацэнтра, якія ствараюць культурна-пазнавальныя нарысы, творчыя партрэты і тым запаўняюць прагал, што атрымаўся ў кінадакументалістыцы пасля ліквідацыі на "Беларусьфільме" студыі "Летапіс". Я падзяляю думку, выказаную на старонках вядомага расійскага часопіса "Искусство кино" (1999, № 8) з нагоды нядаўняга фільма Ігара Волчака "Пастараль": "Похоже, в Белоруссии еще сохранилась та школа, то ремесло, которое мы стремительно и, может быть, безнадежно теряем".

Я ўжо паўстагоддзя маю дачыненне да кінематографа, бачыла лепшыя і горшыя яго часы, асэнсоўвала тагачасныя праблемы ў рэцэнзіях і артыкулах, творчых партрэтах і кнігах. І заўсёды была вера: няўдачы часовыя, а поспехі маюць перспектыву. Тое ж хацелася б паўтарыць і сёння, ды вось многае замінае, трывожыць...

Уладзімір Конан

БЕЛАРУСКАЯ МАСТАЦКАЯ КУЛЬТУРА Ў ЭПОХУ СЯРЭДНЯВЕЧЧА*

4. Прыгожае пісьменства: літаратура і красамоўства

Спецыфічныя для сярэдневяковай культуры сінкрэтызм і шматфункцыянальнасць, спалучэнне розных жанраў літаратуры ў кангламератнае пісьменства не дазваляюць адназначна падзяліць яго на мастацкае і немастацкае. Можна толькі вылучыць эстэтычны субстрат у розных жанрах — творах або фрагментах красамоўства і прыгожага пісьменства. Захаваўся бадай што унікальны мастацкі твор — "Слова пра паход Ігаравы" (каля 1185 — 1187), дзе эстэтычныя дамінанты дакладна фіксуюць жанр гераічнай паэмы. У большасці твораў сярэдневяковага пісьменства акцэнт пераносіцца на рэлігійна-этычныя функцыі, эстэтыка служыць пераважна для іх дасціпнай рыторыкі, папулярызацыі, пераканання чытача, а часцей — слухача ў царкве ці касцёле.

Сярэдневяковая літаратура аказалася бліжэй да выяўленчых, "прасторавых" мастацтваў, у меншай меры — да "часавых", экспрэсіўных мастацтваў, да якіх належыць літаратура Новага часу. Вартасць рукапісу, кнігі вызначалася не толькі зместам і сэнсам тэксту, але і яго знакавай сістэмай — каліграфіяй, выяўленчым майстэрствам аўтара і перапісчыка, ілюстрацыямі, арнаментальнымі ўстаўкамі. У сваю чаргу, надпісы, фрагменты з біблейскіх і іншых кніг уваходзілі ў жывапіс і графіку, асабліва ў абразы, набылі значэнне элементаў іканаграфічных кампазіцыяў. Сярэдневяковыя літаратурныя тэксты захавалі характэрную для фальклору сувязь з музыкай: царкоўная паэзія (малітвы, канты) выконвалася салістамі, часта — хорам, біблейскія і іншыя кнігі чыталіся рэчытатывам.

Змест, сэнсавыя значэнні, фабулы царкоўна-асветніцкай літаратуры (акафісты, каноны, малітвы, агіяграфічная літаратура, "словы" і інш. жанры) у значнай меры былі абумоўлены біблейскімі вобразамі, сюжэтамі, матывамі, архетыпамі, а іх стылістыка — біблейскай паэтыкай. Біблія (грэчаскае *biblia* — літаральна "кнігі") — зборнік твораў старадаўняга боганатхнёнага пісьменства, Святая кніга іудзейскай (Стары Запавет) і хрысціянскай (Новы і Стары Запаветы) рэлігій. Своеасаблівая анталогія выбраных кніг, аб'яднаных не толькі фармальна (злучаных у адным пераплёце паводле храналагічнага прынцыпу), але і зместам, сімвалічным сэнсам, Біблія склалася на працягу I тысячагоддзя да н.э. — II ст. н.э. на тэрыторыі Палесціны (старажытныя Ізраільскае і Іудзейскае царствы) і ў рэгіёнах яўрэйскай дыяспары на старажытнаяўрэйскай, часткова арамейскай і старажытнагрэчаскай мовах.

Поўны звод Бібліі складаецца з дзвюх частак — Старога Запавету (50 кніг, з іх 39 кананічных, якія выкарыстоўваюцца ў царкоўнай службе, і 11 некананічных, прызнаных Царквою карыснымі для духоўнага выхавання) і Новага Запавету (чатырох Евангелляў — паводле Мацвея, Марка, Лукі, Яна), зборніка з 22 кніг пад агульнай назваю Апостал, Адкрыцця Яна Багаслова, або Апакаліпсіса. Новазапаветныя кнігі напісаны на александрыйскай гаворцы старажытнагрэчаскай мовы, за выключэннем Евангелля паводле Мацвея, напісанага на сірыйска-халдзейскай гаворцы старажытнаяўрэйскай мовы.

Першы звод старазапаветнай часткі Бібліі стварылі 70 "талкоўнікаў" (II ст. да н.э.; горад Александрыя), пераклалі са старажытнаяўрэйскай і арамейскай моваў на тагачасную грэчаскую. Захаваўся рукапісны звод гэтага перакладу (IV ст. н.э.) пад назваю Септуагінта (лацінскае *Septuaginta* — "семдзесят"), які стаў асноўнай крыніцай пазнейшых выданняў біблейскіх кніг. У 386 — 406 гг. італьянскі багаслоў Іеранім зрабіў лацінскі пераклад Бібліі — Вульгату (лацінскае *Vulgata* — "народная", "агульнадаступная"). Вульгата легла ў аснову рэдакцыі Бібліі, прынятай каталіцкім касцёлам.

У IV — XIII стст. з'явіліся шматлікія пераклады Бібліі на мовы народаў свету. Славянскія асветнікі браты Кірыла і Мяфод (IX ст.) пераклалі асобныя кнігі Бібліі (верагодна, у першую чаргу Новы Запавет) на стараславянскую мову і гэтым запачаткавалі развіццё біблейскай традыцыі ў славянскім свеце, пранікненне яе ідэй, фабул і паэтыкі ў славянскія літаратуры.

Верагодна, у канцы X ст. біблейскія кнігі перапісвала Рагнеда Рагвалодаўна, жонка кіеўскага князя Уладзіміра, хрысціцеля Русі, сасланая ім у Ізяслаў (цяперашняе Заслаўе) пасля хрышчэння і шлюбу з візантыйскай царэўнай Ганнай. Рагнеда прыняла манаства (манаскае імя Анастасія), а згодна з тагачасным звычаем адукаваныя манашкі перапісвалі ў манастырах рукапісныя кнігі. У першай палове XII ст. Ефрасіння Полацкая стварыла асветніцкі цэнтр у Полацку, дзе перапісваліся біблейскія кнігі. Свае скрыпторыі — цэнтры рукапісна-кніжнай творчасці — мелі манастыры, гарады, епіскапскія кафедры. Пра сталую традыцыю гэтай творчасці ў Беларусі сведчаць высокамастацкія ілюстраваныя помнікі рукапіснай кнігі, пераважна евангеллі — Аршанскае (XIII ст.), тры Полацкія (XII — XIV стст.), Мсціжскае (XIII — XIV стст.), Друцкае (XIV ст.), Лаўрышаўскае (XIV ст.), Смаленскі Псалтыр (XIV ст.) з Успенскага манастыра (вёска Пустынкі Мсціслаўскага раёна). Верагодна, у кожным горадзе, манастыры і царкве былі рукапісныя кнігі.

У XII — XIII стст. на Русі вельмі папулярнымі былі фларылегіі — літаратурна-філасофскія і маральна-этычныя зборнікі асветніцка-дыдактычнага характару, своеасаблівыя гуманітарныя энцыклапедыі выказванняў, афарызмаў і павучанняў з Бібліі, антычных і раннехрысціянскіх аўтараў, пераважна айцоў Царквы. Сярод іх вылучалася кніга "Пчала". З грэчаскай мовы візантыйскай рэдакцыі на стараславянскую "Пчала" перакладзена ў канцы XII — пачатку XIII ст. "Пчала руская" захавалася ў шматлікіх спісках і рэдакцыях, аж да канца XVII ст. заставалася адкрытай для змяненняў і дапаўненняў адпаведна з яе прызначэннем і светапоглядам складальнікаў. Кампанаваліся такія "энцыклапедыі" суладна з аксіялагічнай іерархіяй хрысціянства: кожны тэматычны раздзел (пра дабрачыннасць, дабро і зло, праўду і крыўду, дружбу і варожасць і інш.) улучаў спачатку вытрымкі з Новага, потым з Старога Запаветаў Бібліі, кароткія павучанні Айцоў Царквы, урэшце маральна-філасофскія сентэнцыі антычных філосафаў і пісьменнікаў — Гамера, Герадота, Дэмакрыта, Сакрата, Дыягена, Платона, Арыстоцеля, Ксенафонта, Плутарха і інш., народныя прыказкі і прымаўкі[1].

"Пчала", іншыя дыдактычна-асветніцкія зборнікі ("Менандр", "Разуменія единострочныя Григорія Богослова", "Поученія философіи", "Сказанія о премудрости философіи", "Священныя Параллели св. Іоанна Богослова", "Цветы дарованій", "Мерило праведное" і інш.), вытрымкі з якіх увайшлі ў "Пчалу", моцна паўплывалі на сацыяльную этыку і мастацкую культуру Сярэднявечча і Рэнесанса, адлюстравалі хрысціянскую практычную эстэтыку, арыентаваную на адзінства дабра, красы і праўды.

Амаль усе раздзелы "Пчалы" маюць маральна-эстэтычныя фрагменты. Тым не менш складальнікі ўлучылі ў яе асобнае "Слово о красоте", якое пачынаецца біблейскімі і апостальскімі павучаннямі[2]. Вось найбольш характэрныя сентэнцыі гэтага раздзела: *Велю же вамъ в одежде смиренеи, и съ стыденіемъ, и с целомудріемъ украсити себе, а не стяжаніемъ, ни златомъ, ни бисеромъ, ни многоцветными ризами* (**Апостолъ**). *Да не победитъ тебя красота пахоти, ни уловленъ буди очима своима* (Соломонъ). *Не похвали мужа красоты его ради: красота человеческая познается възростамъ techинъ* (**Сирахъ**). *Иже днесь доброрастьныи теломъ и утолстевъ пищами, и рьдячеся лицемъ, и възрастъ имея гордъ, и устремленіе нестерпимо: утро то самъ предлежитъ, или страстью иссохъ, или болестью. Злато и многоценъной камень, и украшенія ручная злообрану жену обличаютъ, приложенья доброобразны не прикрашаютъ* (**Богословецъ**). *Красоту мни благоуміе* (**Его же**). *А светильнику что добродеяніе: еже светло сияти и просветити весь домъ, а не еже кругло есть и добростройно. Не отъ созданія бо, но отъ нрава красота назнаменуеться* (**Златоустъ**). *Приникни къ зерцалу и смотри лица своего, да аще и красенъ ся явиши, твори противa своеи красоте, и не посрами ее злыми делы; аще же злообразенъ еси, то личное оскуденіе украси добродеяніемъ* (**Плутархъ**). *Егда естьственный образъ украшаеши нравомъ добры, то сугуба благодать из него воссияетъ* (**Менандръ**). *Благороднымъ достоитъ красоту на лици носити, целомудрия же в душе имети, и мужество душевное и телесное, и веселіе на речи* (**Диомостенъ**. Верагодна, Дэмасфен). Сярод іншых афарызмаў "Пчалы" ёсць такі: "*Хто прыгожы і дурны, той падобны на падушку, пакрытую шоўкам, а набітую саломай*"[3].

Вельмі папулярнай да пачатку XVIII ст. была яшчэ адна сярэдневяковая "энцыклапедыя", амаль паэма ў прозе "Диоптра, альбо Зерцало и выражене живота на сем свете". Паводле сведчання Вацлава Ластоўскага, у яго быў рукапісны экземпляр гэтага твора з прыпіскай: "Сію книгу написал Филипп философ во граде Смоленске 6603 (1095)"[4]. Да нас дайшлі беларускія кніжныя выданні "Диоптры..." з Вевю (1612, 1642), Вільні (1642), Куцейны (1667), Магілёва (1698).

Кніга складаецца з трох частак, або "люстэркаў". У першай частцы чытачу абяцаецца ўбачыць, "яко миръ весь во зле лежеитъ и всяческая в немъ сущая суета суетствіи"; у другой паказваюцца "злонравія и хитрованія прелеснаго мира сего"; нарэшце ў трэцяй гутарка ідзе пра тое, як можна пераадолець марнасць гэтага свету, каб далучыцца да вечнай красы з Хрыстом у свеце духоўным. Нябесная айчына малюецца спрадвечна прыгожым і дасканалым ідэалам. Аўтар карыстаецца аратарскім прыёмам — супастаўленнем зямных памкненняў антычнага грамадства з хрысціянскім духоўным парывам да неба: славуты ў гэтым свеце Уліс ес (Адысей) — старадаўні вобраз мудрага чалавека — так моцна палюбіў сваю айчыну Ітаку ("худое и нищее зело гнездо морское"), што жадае, калі не ўдасца вярнуцца туды, то хоць бы "издалека дымъ увидити"; тым больш не знойдзецца чалавека такога жорсткага сэрца, які б глядзеў на высь нябесную і не імкнуўся б да гэтай прыгожай айчыны духоўнай[5].

Аўтар прадмовы сродкамі ўзнёслага аратарскага мастацтва апавядае пра нябесны Рай — Новы Іерусалім, апісаны ў двух заключных раздзелах Апакаліпсіса: "І ўгледзеў я новае неба і новую зямлю; бо ранейшае неба і ранейшая зямля мінулі, і мора ўжо няма"(Апак. 21:1). Прадмова і асноўны тэкст — гэта маральна-эстэтычны кодэкс хрысціянства, пластычна выяўлены ў сярэдневяковым мастацтве.

"Дыоптра..., або Люстэрка..." — сінкрэтычны твор, паводле зместу — красамоўніцкае абгрунтаванне хрысціянскай этыкі, эстэтыкі і аксіялогіі. У ім ёсць кантрастнае супастаўленне каштоўнасцяў нябесных і зямных, ідэалу і рэальнасці, сутнасці і экзістэнцыі. Сярэднім звяном паміж гэтымі полюсамі былі апокрыфы (ад грэчаскага *apokryphos* — "таемны", "запаветны") — творы на евангельскія сюжэты і апакрыфічныя аповесці, перакладныя фальклярызаваныя біблейскія гісторыі. Беларускія апрацоўкі і вольныя пераклады гэтых твораў дайшлі да нас у рукапісных зборніках XV ст. Сярод іх — беларуская рэдакцыя "Аповесці пра трох каралёў-валхвоў", напісаная нямецкім манахам Іаганам з Гільдэсгейма ў другой палове XIV ст. На думку В.Н.Перагца, гэта адзін з нямногіх "помнікаў старой беларускай мовы", цалкам напісаных народнай гаворкай і дзелавым стылем, свабодным ад царкоўнаславянскага ўплыву[6].

Асновай для сюжэта аповесці паслужыў эпізод з Бібліі — прароцтва вавілонскага валхва Валаама пра перамогу нашчадкаў Якава (яўрэйскага народа) над маавіяцянскім царом Валакам. Аўтар аповесці вольна тлумачыў гэтае прароцтва як сімвал зоркі народжанага ў Віфлееме Ісуса Хрыста, што вяла трох усходніх каралёў-валхвоў на пакланенне дзіцятку Хрысту — цару Сусвету (Мф. 2:1 — 12). Па аналогіі з зоркай Хрыста ў аповесці апісваецца чароўная "каплічка" на самай высокай гары Вавілонскага царства. Гэта гара Ванс: "*Уси иные горы оусточные (восточные) высокостю превышаетъ и преходитъ; да на той горе стоитъ одна велми красна капличка, которую тыи три короли благословенныи учинити казали, з дерева и камня поверху накрыти: иже тая гора есть велми прикра (крутая), ижеココчересъ многие усходы и круги на гору можетъ узойти албо с горы сойти; да тая гора кругъ и около скаламы и зыолы и розмоитымъ деревьем велми украшена и весела [...]. Да молвятъ, иже тежъ на той каплицы стоитъ столпъ каменый дивное высокости и красности, зверху хитре учиненъ, да на его высокости стоитъ каплица велми велика чисте позолочена, которая вертится противъ ветра, которую ж у день з ясности сонечное, а у ночи месячное з далёких сторонъ видети и многие о той горе кажутъ дивы*"[7].

Далей апісваецца ноч цудаў: калі нарадзіўся Хрыстос, з гары Ванс дванаццаць "звездазорцаў" убачылі зорку. Яна, як сонца, асвятляла ўвесь нябесны кругабег. Зорка гэтая, "*легонько, как бы орелъ, над тую гору опустила, а чересъ весь одинъ день на тую ж гору на первой спере поветрие не рушаючи се стала, а тако, коли солнце у полдень преминуло, как бы ни одна была разность межу тою звездою и солнцем. Про то некоторые книги держатъ, иже тот [арол] вышол съ звезды, уступил на верхъ небесную высокость. Але тая звезда не такая, яко у нашихъ сторонахъ у церквахъ ее малюютъ, але мела многіе продолге промены над походный горятше, а яко орелъ летаючи, а крилами по ветре биючи, так промены звезду укругъ рушали. Да тая звезда мела ў себе узростъ дитятка, а наверху знамя крыжастого, а слышенъ естъ голосъ звезды рекучи: народился ныне король жидовский, ижъ есть жданіе поганскіе, и панъ ихъ, подите искати его и молитесе ему*"[8].

Маляўнічае апісанне каляднай ночы ў "Аповесці пра трох каралёў-валхвоў", дзіўная канструкцыя "каплічкі" на высокай гары са слупам (верагодна, старажытная абсерваторыя) прыгадваліся літаратуразнаўцам-славістам Вячаславам Зайцавым як доказ верагоднай "пляцоўкі" сустрэчы іншапланецян з Зямлёю.

"Дыоптра...", "Аповесць пра трох каралёў", апокрыфы грунтаваліся на біблейскіх тэмах, вобразах і матывах. Адначасова з імі перакладаліся свецкія аповесці на сюжэты антычнай і старажытнаўсходняй гісторыі, міфалогіі, літаратуры. Яны спалучалі гістарычныя падзеі, легенды, паданні і аўтарскія літаратурныя фабулы. У канцы XV ст. на старабеларускую мову перакладзена "Гісторыя Траянскай вайны" (у некаторых спісках — "Аповесць пра Трою"). Крыніцай перакладу паслужылі не аўтэнтычныя творы (гераічныя паэмы Гамера "Іліяда" і "Адысея"), а больш познія паданні і гістарычныя хронікі на гэтую тэму. Беларускі варыянт аповесці — вольная апрацоўка ананімных твораў, напісаных ад імя ўдзельнікаў Траянскай вайны. Пасля кароткага апісання легендарнай Троі і повада для вайны аўтар пераходзіць да апошніх падзеяў — смерці галоўных герояў (Гектара, Ахіла, Парыса). Іх учынкі і матывы ён ацэньвае паводле крытэрыяў хрысціянскага гуманізму. Да асноўнай фабулы дадае іншыя легендарныя і рэальныя падзеі антычнай гісторыі. Тады ж, у XV ст., з'явіліся першыя беларускія пераклады позneантычнага ананімнага рамана (II — III ст.) "Александрыя" ў дзвюх рэдакцыях — лацінскай і арабскай. Вобраз палкаводца Аляксандра Македонскага малюецца адпаведна з хрысціянскімі і рыцарскімі ідэаламі еўрапейскага Сярэднявечча. Твор быў пашыраны ў рукапісных спісках, упершыню апублікаваны беларускім мовазнаўцам Уладзімірам Анічэнкам у 1962 годзе.

У гісторыі беларускай літаратуры амаль забыты яшчэ адзін помнік перакладной літаратуры — забароненая кніга "Арыстоцелевыя вароты, або Тайна тайных". Даследчыкі яе (Я.Карскі, М.Сперанскі) адзначалі, што самы ранні, віленскі спісак (усяго вядома 200 рукапісных варыянтаў твора на ўсіх еўрапейскіх мовах) выкананы на старабеларускай мове з невялікім дамешкам польскай лексікі[9]. Тыповы сярэдневяковы твор (спалучэнне гістарычных падзей, міфаў і легенд, кантамінацыя фальклор-

*Заканчэнне. Пачатак у №№ 10 — 11.

най і літаратурнай паэтыкі, набліжанай да рыторыкі, ананімнасць і шматварыянтнасць) быў папулярны ў нас і ў Расіі да сярэдзіны XVIII ст. Аўтарства прыпісвалася вядомаму ў асяроддзі сярэдневяковых тэолагаў і філосафаў сістэматызатару антычнай навукі Арыстоцелю. Асобныя раздзелы кнігі вядомы па лацінскіх рукапісах XIII ст., цалкам твор перакладзены на лацінскую мову ў XII ст. Даследчыкі прыйшлі да высновы, што грэчаскага арыгінала не існавала. Аўтэнтычны тэкст — арабскі, напісаны паводле элінісгычных крыніц. Пераклады яго на яўрэйскую і лацінскую мовы ў сваю чаргу паслужылі асноваю для перакладаў на новыя еўрапейскія мовы. Урэшце "заходнерускі", паводле Сперанскага, гэта значыць беларускі, пераклад пашырыўся на літаратурныя прасторы іншых усходнеславянскіх рэгіёнаў.

У асобны раздзел вылучаны рэкамендацыі па фрэналогіі (*"О премудрости парсунной"*). На думку аўтара, *"белость же безмерная со очами зеркыми и быстрыми без меры"* сведчыць пра чалавека, схільнага да розных спакусаў, пралюбадзейства, або пра *"люди немецькія, имущи сотворенія сякая, кто дурны и бесстужи"*. Таму *"стережися всякого, имущи око зерко, а самъ презлишь белъ, а будетъ ли еще к сему еще широкачелъ и скулобородъ, и власъ главы его густъ, стережися его, яко скорпиевъ индеискыхъ"*[10].

На аснове прыватных вызначэнняў залежнасці чалавечага характару ад марфалогіі цела і асаблівасцей голасу аўтар ствapae тры каноны чалавека шляхетнага, мудрага і філосафа: *"Образъ же доброго прирождения: Тело его мягко[...]. Средни межи тонкимъ и толстымъ, межи долгимъ и короткимъ, белъ с румянистию или с мядостию, тонокъ лицом, власы средніи межи голыми и мохнатыми; русовласъ, ровенъ главою[...], ровенъ шеею, тонокъ плечима, не грубъ мясомъ по животу и стегнахъ; гласъ его чистъ, не сипавъ, межи толстымъ и тонкимъ; длани его прямы, пальцы его долгы, погнулися; но тонкость слова его малы, а много вяжуть, а мало смеется в час потребный; и прироженіе его склонено в кручину черную и червленую: и посмотръ его веселъ и не старуеть над тобою вещами неподобными ему. Се во истину наразумнейший, что сотворилъ Богъ. Сего или близка к сему ищи, да будешь поспешенъ..."*[11].

Наяўнасць у "Арыстоцелевых варотах" фрэналагічных, медыцынскіх і іншых апісанняў прыдбала гэтай кантамінацыі эмпірычнай навукі, мастацкай выдумкі і міфалогіі славу кнігі для варажбы, якая ў XVI — XVIII стст. перайшла з элітарнага на масавы ўзровень культуры. Было б памылкова ігнараваць гэты твор у гісторыі літаратуры, мастацкай культуры, грамадска-палітычнай і эстэтычнай думкі, бо ён паўплываў на мастацкія каноны не толькі Сярэднявечча, але і на стылі рэнесансу, барока і класіцызму XVI — XVIII стст. Апрача таго, гэта быў наш першы "падручнік" па практычнай паліталогіі, зарыентаваны на арыстоцелеўскі ідэал залатой сярэдзіны (*aurea mediocritas*) як аптымальную ўмову ўстойлівасці грамадска-палітычных сістэм і адаптацыі людзей да грамадскага быцця.

Да сярэдневяковага культурнага і светапогляднага кантэксту дапасаваліся гістарычныя творы рымска-эліністычнай эпохі, асабліва кніга рымска-іудзейскага гісторыка Восіпа Флавія (каля 37 — каля 95 гг.) "Іудзейская вайна". Яе аўтар — адукаваны іудзей, прыхільнік партыі фарысеяў. У пачатку Іудзейскага паўстання супраць Рыма (66 — 73 гг.) узначальваў абарону Галілеі, пасля паразы перайшоў на бок рымлянаў, быў дарадцам будучага імператара Ціта пры пакарэнні Іудзеі, спрабаваў угаварыць паўстанцаў адмовіцца ад узброенай барацьбы і набыць статус "саюзніка" Рымскай імперыі дыпламатычным шляхам. Кнігу "Іудзейская вайна" закончыў у 79 г., рукапіс прайшоў цэнзуру імператара Веспасіяна і яго наследніка Ціта. Праз пяцьшэсць гадоў Флавій закончыў больш шырокае паводле тэматыкі даследаванне — "Іудзейскія старажытнасці", напісанае на аснове старазапаветных кніг Бібліі, іншых, пераважна рымскіх, крыніц.

Цікавасць хрысціянскіх асветнікаў і тэолагаў да літаратурна-гістарычнай спадчыны Восіпа Флавія зразумелая: ён не толькі белетрызаваў Святую гісторыю (старазапаветную частку Бібліі), але і быў першым эліністычным пісьменнікам, які пацвердзіў гістарычнасць Ісуса Хрыста ў раздзеле "Іудзейскіх старажытнасцей", прысвечаным "дзеям" рымскага пракуратара Понція Пілата: *"Каля гэтага часу жыў Ісус, чалавек мудры, калі наогул Яго можна назваць чалавекам. Ён здзейсніў дзівосныя дзеянні і стаў настаўнікам тых людзей, якія ахвотна прымалі ісціну. Ён далучыў да сябе многіх іудзеяў і элінаў. Гэта быў Хрыстос. Па дамаганню нашых уплывовых асоб Пілат прыгаварыў Яго да ўкрыжавання. Але тыя, хто раней любіў Яго, не пакідалі любові свае і цяпер. На трэці дзень Ён зноў з'явіўся ім жывым, як сведчылі пра Яго і пра шмат якія іншыя Ягоныя цуды богнатхнёныя прарокі. І цяпер яшчэ ёсць так званыя хрысціяне, што называюць сябе такім чынам Яго імем"*[12].

Ранняе беларускае Сярэднявечча дало ўсходняму славянству выдатных хрысціянскіх асветнікаў. Смаленскія крывічы ўзгадавалі першага на Русі мітрапаліта не візантыйца, а славянскага роду Клімента Смаляціча (XII ст.), асветніка і багаслова Аўрамія Смаленскага, па прозвішчу Працалюбівы (сярэдзіна XIII ст. — каля 1319 г.). Унучка праслаўленага ў айчыннай гісторыі і ў "Слове пра паход Ігаравы" полацкага князя Усяслава Брачыславіча (Чарадзея), ігуменне і святая Ефрасіння Полацкая (каля 1110 — 23.05.1173), праславілася сваёй асветніцкай дзейнасцю. Апрача згаданых дзеячаў, старадаўняе Тураўскае княства дало хрысціянскаму свету царкоўнага асветніка, паэта і аратара, паводле слоў летапісца, "паче всех воссиявшего нам на Руси", — Кірыла, епіскапа Тураўскага.

Творы Кірыла Тураўскага набылі вялікую папулярнасць па ўсёй Русі, распаўсюджваліся ў рукапісных спісках XIII — XVII стст., друкаваліся на Беларусі ў "Евангелии учительном" (Заблудаў, 1569) І.Фёдарава і П.Мсціслаўца, у "Молитвах повседневных" (Еўе, 1615; Вільня, 1635), іншых выданнях. У 1821 г. К.Калайдовіч выдаў пятнаццаць твораў Кірыла ў "Помниках росейской словесности". Пазней епіскап Тураўскі Яўгеній апублікаваў зборнік яго твораў у перакладзе на рускую мову (Кіеў, 1880). Акадэмічнае выданне літаратурнай спадчыны беларускага асветніка ажыццявіў І.Яромін у "Трудах отдела древнерусской литературы" (М.-Л., 1956 — 1958). Маскоўскі славіст Ю.Лабынцаў апублікаваў факсімільным спосабам малітвы Кірыла з віленскага выдання "Молитвы повседневные" 1596 г. Апошняя поўная публікацыя яго твораў — у кніжцы А.Мельнікава "Кірыл, епіскап Тураўскі (1997).

Кірыл Тураўскі як царкоўны пісьменнік тварыў на духоўным узлёце беларускай раннехрысціянскай культуры Сярэднявечча, схільнай да кантрастнай палярызацыі Старога і Новага Запаветаў, зямнога і Нябеснага Ерусаліма. У спадчыну ад Айцоў Царквы і візантыйскай літаратуры перайшло да яго ўзнёслае аратарскае мастацтва, тлумачэнне зямных рэаліяў як сімвалаў духоўна-боскага свету. Дыхатамія (палярнасць) Хрыста Бога і фарысейскай старазапаветнай царквы выявілася ў арыгінальнай паэтычна-аратарскай інтэрпрэтацыі дзевятага раздзела Евангелля паводле Яна. Гэта — "Слово о слепци и о зависти жидов от сказания евангельского в неделю 6-ю по Пасце". Паэт дасціпна выкарыстоўвае аратарскую фігуру ўзыходнай градацыі, каб больш канкрэтна раскрыць палярызацыю: *"Но жидове на Благодетеля гневають, иудеи ропщуть на чюдотворца, израильтяне советъ творятъ на Спаса своего, сынове Яковли погубити мыслять пришедшаго спасетъ всего мира, садукеи прозревшаго на судилище влекуть, иродьяне сборище совокупляють..."*[13].

Для хрысціянскага пісьменніка Стары Закон — гэта гняздо, а "птенецъ" у ім — Хрыстос. Выкрываючы догмы старазапаветнікаў, ён здзіўляе чытача красамоўніцкай дасціпнасцю: *"Птенецъ бо отлете, а безумнии тщю гнезду приседять: Христос воскресъ, а жерци фарисейстии [и фарисеи] стражамъ [молвятъ], оболгати веляше Христово воскресение"*. У царкоўна-асветніцкіх творах Кірыла Тураўскага няма гнеўных ганьбаванняў народных абрадаў так званай "нізавой" міфалогіі, хоць служыў ён Царкве па суседству з яцвяжска-літоўскімі (і славянскімі ў вяскова-лясных глыбінках) язычнікамі. Тут ён быў на ўзроўні еўрапейскай тэалагічнай думкі, паводле якой нашая Зямля і, шырэй, Космас — дасканалы твор Прадвечнага мастака — Бога.

Выдатным майстрам аратарскага мастацтва ў беларускай культуры эпохі позняга Сярэднявечча (XIV — XV стст.) быў першы незалежны ад Масквы выбраны мясцовым духавенствам па волі князя Вітаўта мітрапаліт Рыгор Цамблак (каля 1364 — каля 1419). Паходзіў ён са знакамітага балгарскага, дакладней, аславяненага валашскага роду, выхоўваўся ў Тырнаўскім манастыры Святой Тройцы (Балгарыя), грунтоўна вывучаў антычную тэорыю красамоўства, творы Арыстоцеля, Дэмасфена, Цыцэрона, айцоў царквы, візантыйскіх пісьменнікаў.

Адзін з першых прыхільнікаў сусветнай хрысціянскай уніі, Цамблак у 1418 г. па дамоўленасці з Вітаўтам удзельнічаў у супольнай дэлегацыі ад Вялікага Княства Літоўскага, Ноўгарада, Малдавіі і іншых рэгіёнаў у Канстанцкім царкоўным саборы, дзе абмяркоўвалася прапанова аб'яднаць праваслаўе і каталіцтва. На саборы былі зачытаны дзве прамовы Цамблака: "Прывітальнае слова папу Марціну V" і "Пахвальнае слова айцам Канстанцкага сабора".

Мастацка-асветніцкія творы Цамблака грунтуюцца на рытарычным сінкрысісе: жыццё хрысціянскіх святых, асветнікаў і пакутнікаў уводзіцца ў кантэкст біблейскіх сюжэтаў і вобразаў. Такая была традыцыя позневізантыйскага красамоўства, вытанчанага да напышлівасці і штучнасці, — стылістыка "пляцення славес". Напрыклад, у "Слове пахвальным Дзмітру Салунскаму" аўтар улучае ў рытарычны перыяд аж тры ампліфікацыі — метафарычную, сінанімічную і цытатную: *"Болить душею, снедается сердцемъ, негодуеть о беззаконіи нечестивыхъ и ревнуеть Моисию, Финиесу, Иліи, Петру — теплейшему ученику, и ревность убо (уноша святыхъ онехъ ревности подобна бяше, дело превосходяще: не бо египтянина убить, якоже Моисей, ниже Замьврия с мерьскою женою прободе, яко Финиесъ, ниже, яко же Петръ, рабу архіерову отреза); но саму главу идольского бесованія и низложи, и сокруши, и отсече, и обли..."*[14].

Стылістыка аратарскіх твораў Цамблака паўплывала на беларускае, украінскае і расійскае хрысціянскае асветніцтва, у тым ліку на аратарскае мастацтва Мялета Сматрыцкага (1575 — 1633) і Сімяона Полацкага (1629 — 1680).

5. Архітэктура, выяўленчае мастацтва, іншыя віды мастацкай культуры

Паводле эстэтычнай марфалогіі архітэктура ёсць буйная разнавіднасць прыкладнога, або ўжытковага, мастацтва: кожны яе "твор" — ад першапачатковага абжывання плямёнамі і народамі нічыйнай зямлі, ад старажытных умацаваных гарадзішчаў, паселішчаў, мястэчак да гарадоў і ўмацаваных замкаў, сакральных будынкаў — ёсць адзінства карысці і красы, утылітарнай і эстэтычнай функцый.

Археалагічная рэканструкцыя старадаўніх вёсак і ўмацаваных гарадзішчаў засведчыла пераход нашых продкаў ад качавога да аселага жыцця, развіцця земляробства і сталай жывёлагадоўлі — гэтых падвалін, на якіх вырастала Сусветнае Дрэва культуры. Без аселага ладу жыцця немагчымай была б архітэктура: яна заўсёды прывязвалася да лакалізаванай прасторы і свядома або калектыўнай інтуіцыяй народа дакладна ўпісвалася ў лакальны ландшафт. Як засведчылі археалагічныя і этнаграфічныя даследаванні, структуру протабеларускіх плямён вызначалі водныя артэрыі — старадаўнія шляхі зносін, што пранізвалі балоцістыя нізіны і лясныя ўзвышшы.

Паводле сучасных даследаванняў, да сярэдзіны першага тысячагоддзя нашай эры тэрыторыя Беларусі на поўнач ад Прыпяці была заселена балтамі, на поўдзень — славянамі. Усе яны рассяляліся пераважна ўздоўж рэк[15]. У балцкіх плямён пераважалі гарадзішчы (умацаванае паселішча, пазней горад), у славян — селішча (неўмацаванае паселішча, пазней вёска), абароненыя натуральнымі "ўмацаваннямі" — непраходнымі для чужынцаў забалочанымі нізінамі, разлівамі рэк і азёраў. Рэдкія ў басейне Прыпяці гарадзішчы размяшчаліся на выспах незатопленай зямлі сярод парослых лесам балот, ад іх да навакольных вёсак вялі патаемныя сцежкі. Адсюль у VI — X стст. пачынаецца масавае засяленне тэрыторыі сучаснай Беларусі на поўнач ад Прыпяці: адбывалася паступовая, звычайна негвалтоўная славянская каланізацыя заселеных балтамі тэрыторый. Спачатку засяляліся зручныя для земляробства паплаўныя землі (пабярэжны тып рассялення). Узнікалі пабярэжныя тыпы селішчаў (парэчныя і паазёрныя). Пазней узніклі селішчы (вёскі) на тэрасах і плато вялікіх водападзелаў. У XI ст. закончылася масавае засяленне тэрыторыі сучаснай Беларусі протабеларускімі плямёнамі — крывічамі, дрыгавічамі, радзімічамі, балцкімі плямёнамі. Ішоў працэс станаўлення беларускага этнасу і характэрных для яго тыпаў пасялення — вёсак, сёл, мястэчак, гарадоў, слабод, засценкаў, хутароў. Гэтая сярэдневяковая структура засялення ў сваёй развітой форме дайшла да XX ст. і ў дэфармаваным выглядзе захавалася сёння, заціснутая урбаністычнай цывілізацыяй.

Станаўленне архітэктуры як віду мастацкай культуры адбывалася шляхам паступовага павелічэння эстэтычных кампанентаў на паршапачатковай функцыянальна-утылітарнай канструкцыі старадаўніх грамадскіх і індывідуальных пабудоў. Аднак пры ацэнцы мастацкай спадчыны народа трэба мець на ўвазе дыялектыку аб'ектыўнага і суб'ектыўнага ў сістэме эстэтычных адносін да прыроды і культуры. Архаічная архітэктура старажытных гарадзішчаў і сярэдневяковых умацаваных гарадоў (выбар пляцоўкі на мысах ля сутоку рэк, на выспах і пагорках, пясчаных выспах сярод непраходных балот, земляныя рвы і валы, абнесеныя частаколам, драўлянымі або каменнымі сценамі), верагодна, узводзілася без усякіх эстэтычных прэтэнзій і тым больш свядомых мастацкіх праектаў. Аднак рэканструкцыі гэтых пабудоў сёння ўспрымаюцца як своеасаблівае адзінства функцыянальнай канструкцыйнасці і гарманічнай мэтазгоднасці, набываючы ў кантэксце часу сэнс мастацкіх твораў.

Пад сярэдневяковым тыпам архітэктуры неабходна разумець не традыцыйныя архетыпы народнага жылля і гаспадарчых пабудоў, якія са старадаўніх часоў аказаліся ў сваёй аснове амаль нязменнымі, ускладняліся толькі ў дэталях і дапасоўваліся да тэхнічнага прагрэсу і попыту на больш высокім узроўні камфорту, а ў першую чаргу элітнае дойлідства, якое набыло сімвалічнае значэнне для раннехрысціянскага светаўспрымання і рыцарскіх ідэалаў эпохі станаўлення народнасці і дзяржавы. Маюцца на ўвазе культавыя і ваенна-абарончыя збудаванні (у познім Сярэднявеччы яны нярэдка аб'ядноўваліся ў ансамблі), палацы і замкі (часта — палацава-замкавыя комплексы), вежы і гарадскія дзядзінцы-крэпасці.

Як ужо адзначалася ў першым раздзеле (гл. № 10), для сярэдневяковай культуры характэрны універсальны і спецыфічна мастацкі сінкрэтызм, адзінства мастацтва і наогул усякага умельства, першапачатковая спалучанасць розных відаў творчасці. Асновай для такога адзінства ў сістэме царкоўна-хрысціянскага мастацтва (а яно дамінавала ў эпоху Сярэднявечча) служылі творы культавай архітэктуры: на яе прасторы "сумовіліся" паміж сабою выяўленчае мастацтва (роспісы сцен і столі, фрэскі і мазаікі, іканастасы, мініяцюры, у касцёлах дамінавала скульптура), музыка (літургічныя і іншыя богаслужэбныя спевы, царкоўны звон, арганная музыка ў касцёлах), ужытковае мастацтва з багатым сімвалічным арнаментам (адзенне святароў, сакральны посуд), аратарскае мастацтва (царкоўныя і касцёльныя казанні), тэатральнае дзейства (праваслаўная літургія, іншыя віды богаслужэння, блізкія не паводле сэнсу, а паводле структуры да антычнага тэатра, дзе ёсць салісты, адзін або два хары, спевы і рэчытатыў).

Архітэктоніка хрысціянскіх храмаў усходняга (візантыйскага) абраду (з другой паловы XI ст. — праваслаўя) грунтавалася на візантыйскім стылі, дапасаваным да славянскай геаграфічнай прасторы і мясцовай культурнай традыцыі. Узорам сярэдневяковых праваслаўных храмаў паслужыў Сафійскі сабор у Канстанцінопалі — сімвал Боскай прамудрасці. Яго вобразная сістэма, што ўвасабляла саборнае адзінства хрысціянскай рэлігіі, захавалася ў праваслаўных храмах да канца XX ст. На аснове гэтага архетыпу ў Беларусі склаліся дзве самабытныя школы царкоўнага дойлідства — полацкая (Сафійскі сабор і Спаса-Ефрасіннеўская царква ў Полацку, Пятніцкая царква ў Бельчыцах, Дабравешчанская царква ў Віцебску) і гарадзенская, якая развівалася пад уплывам візантыйскай і еўрапейскай (раманскай) архітэктонікі на аснове мясцовых будаўнічых матэры-

ялаў, тэхнікі і дэкору (Каложская Барысаглебская царква, Ніжняя і Прачысценская цэрквы ў Гродне).

Рысы архітэктуры раманскага стылю з'явіліся ў Беларусі ў познім Сярэднявеччы (XIII — XV стст.) і выявіліся галоўным чынам у ваенна-абарончых забудовах (Камянецкая вежа, Навагрудскі, Лідскі, Крэўскі замкі), гарадскіх дамах. Кожная пабудова ў гэтым стылі — суровая крэпасць, у структурным плане — сукупнасць набліжаных адзін да аднаго цяжкіх аб'ёмаў рознай вышыні, аб'яднаных узаемазвязанасцю магутных апор і перакрыццяў цыліндрычнай, пазней крыжовай формы. Стыль гэты грунтаваўся на прапорцыі цяжкіх мас, выяўляў іх аскетычную прыгажосць.

Калі раманскі стыль раскрыўся пераважна ў архітэктуры і толькі часткова закрануў іншыя віды мастацтва, то готыка (італьянскае *gotico*, ад назвы германскага племя готаў), якая таксама дамінавала ў архітэктуры Заходняй і Цэнтральна-Усходняй сярэдневяковай Еўропы, была мастацкім стылем эпохі. Тэхніка-эстэтычнае адкрыццё готыкі — каркас з каменю, высокае крыжа-рэбравае скляпенне, унутраныя пучкі тонкіх калон, якія пераходзілі ўверсе ў стральчатыя аркі нясучых рэбраў (нервюраў), што дало магчымасць аблегчыць сцены і перакрыцці, стварыць умовы для пранікнення ў архітэктурную кампазіцыю святла і нябеснага блакіту — сімвалаў узнёсласці, духоўнага быцця. Узоры гатычнай еўрапейскай архітэктуры — сабор Парыжскай Маці Боскай (або Нотр-Дам), саборы ў Ам'ене, Рэймсе, Страсбургу (Францыя), у Кентэрберы, Уэльсе, Кембрыджы (Англія), у Кёльне, Фрэйбургу, Ульме (Германія), у Вене (Аўстрыя), Мілане, Сіене (Італія), Бургасе (Іспанія), Кракаве, Гнезне, Познані (Польшча), святой Ганны і бернардзінцаў у Вільні, Домскі сабор у Рызе.

У беларускую мастацкую культуру готыка прыйшла позна (XV — XVI стст.), моцна паўплывала на канструкцыйна-стылявыя плыні архітэктуры (мураванага і драўлянага дойлідства), скульптуры, жывапісу, графікі, у тым ліку — на рукапісную каліграфію і лацінскія кніжныя шрыфты XVI — XVIII стст. Тут адбылося гарманічнае спалучэнне рысаў готыкі з славяна-візантыйскім і рэнесансавым стылямі. Яно стварыла самабытны беларускі стыль, свабодны ад пазнейшых эклектычных кірункаў канца XIX — пачатку XX ст. Асноўныя дэкаратыўныя элементы готыкі — абрамленні парталаў і аконных праёмаў, разнастайныя паводле малюнка нішы. У шэрагу помнікаў гатычнай архітэктуры завяршэнні праёмаў і парталаў маюць не спецыфічную для готыкі спічастую, а паўавальную форму. Дэкаратыўная жывапіснасць і беларускі каларыт храмаў і палацавых комплексаў утвараліся выкарыстаннем двух асноўных колераў, якія ў нацыянальнай культурнай традыцыі сімвалізуюць дух і матэрыю, нябеснае і зямное жыццё: заглыбленыя часткі праёмаў пакрывалі белай тынкоўкай, а на выступах пакідалі натуральны колер чырвонай цэглы.

У драўляным дойлідстве фрагменты готыкі захаваліся да канца XVIII ст. Узоры беларускай готыкі позняга Сярэднявечча — Троіцкі касцёл у вёсцы Ішкалдзь Баранавіцкага раёна (1472 г.), Навагрудская Барысаглебская царква (пачатак XVI ст.), Маламажэйкаўская царква-крэпасць у вёсцы Мураванка Шчучынскага раёна (пачатак XVI ст.), Сынковіцкая царква-крэпасць (вёска Сынковічы Зэльвенскага раёна, канец XV — пач. XVI ст.), Гнезнаўскі касцёл (вёска Гнезна Ваўкавыскага раёна, першая палова XVI ст.)

Зусім верагодна, што гэты стыль сярэдневяковай эпохі паўплываў на драўляную царкоўную архітэктуру канца XIV — XV ст. На жаль, яе помнікі да XVII ст. не зберагліся, падрабязна не апісаны ў летапісах, архіўных дакументах. Аднак шматлікія крыніцы засведчылі пераважна драўляны тып сярэдневяковых храмаў масавай вясковай і мястэчковай забудовы. На першым этапе іхнія аб'ёмна-прасторавыя формы заставаліся блізкімі да архітэктонікі жылых і грамадскіх пабудоў з дабаўленнем спецыфічна сакральных, сімвалічных канструкцый. На думку даследчыкаў, развіццё ярусных кампазіцый, складаных вышынных элементаў драўлянага дойлідства прыпадае на XV — XVII стст. У гэтыя ж стагоддзі адметная рыса беларускай драўлянай царквы — пяцікутная форма алтарнай часткі адрозна ад характэрных для расійскага дойлідства чатырохкутных алтароў-прысценаў[16].

Спецыфічна беларускі эстэтычны каларыт мураванага дойлідства эпохі Сярэднявечча склаўся ў XI — XIII стст., пачынаючы з Полацкага Сафійскага сабора і Гарадзенскай Каложы. Дойліды ўдала выкарыстоўвалі выяўленчыя магчымасці мясцовага матэрыялу — глінянай плінфы (вядомай яшчэ ў манументальным будаўніцтве Рымскай імперыі і Візантыі, адтуль прыйшла на Русь), цамянкі, гранітных, вапняковых і іншых валуноў, керамікі, маёлікавых плітак. "Чаргаванне чырвоных палос плінфы з шырокімі бела-ружовымі палосамі цамянкі і рознакаляровымі валунамі стварала сакавіты каларыт і пластыку сцен"[17]. Выдатны ўзор гродзенскай школы дойлідства, Каложская царква, вызначаецца таксама манументальнай дэкаратыўнасцю: пры яе пабудове ў масіў муроўкі ўлучаліся апрацаваныя рознакаляровыя валуны, паліўная кераміка і маёлікавыя пліткі, з іх складаліся крыжы, іншыя выявы сакральнай сімволікі. "У XIII ст. на змену плінфе прыходзіць цэгла. Аднак традыцыі спалучэння цаглянай муроўкі з палявымі валунамі і керамікай захоўваюцца. У заходніх рэгіёнах Беларусі яны, нягледзячы на відазмяненне і набыццё ўсё новых і новых рыс, праіснавалі да пачатку XX ст. і асабліва яскрава выявіліся ў помніках эклектыкі і мадэрна"[18].

Што да ваенна-абарончай архітэктуры X — XV стст., то яна, маючы агульныя рысы сярэдневяковай культуры, у функцыянальным і эстэтычным аспектах неаднародная. На этапе ранняга Сярэднявечча — эпохі станаўлення беларускіх дзяржаўнасцяў і манархічнага па сваёй сутнасці Вялікага Княства Літоўскага (X — першая палова XIV ст.) — дамінавалі агульнадзяржаўныя і гарадскія крэпасці і замкі. Пра іх структуру і агульную архітэктоніку сведчаць археалагічныя рэканструкцыі, летапісы, асабліва малюнкавыя ілюстрацыі Радзівілаўскага летапісу (XIV ст.). Земляныя і драўляна-мураваныя крэпасці мелі Полацк, Менск, Бярэсце, Гародня, Орша, фактычна ўсе цэнтры ўдзельных і агульнабеларускіх — Полацкае, Турава-Пінскае, Навагрудскае — княстваў.

У заходніх рэгіёнах Беларусі, ля небяспечных граніц з Тэўтонскім ордэнам, рана (XII — XIV стст.) узніклі магутныя мураваныя ўмацаванні еўрапейскага тыпу з прыкметамі раманскага і гатычнага стыляў. Захаваліся унікальныя рэшткі такой абарончай архітэктуры ў Навагрудку (XII — XVI стст.), Лідзе (XIV — XV стст.), Крэве (сярэдзіна XIV ст.), Гродне (Стары замак, XI — XVI стст.). Збярогся шэдэўр гэтага мастацтва — Камянецкая, (Белая) вежа у Камянцы (канец XIII ст.). Рэстаўраваная ў 1903 годзе (архітэктар В.Суслаў), яна сёння застаецца сведкай высокага ўзроўню будаўнічай і мастацкай культуры ранняга Сярэднявечча.

Пасля Крэўскай уніі 1385 года, паводле якой вялікі князь літоўскі, як правіла, выбіраўся каралём польскім, саюзныя дзяржавы паступова пераўтвараюцца ў канстытуцыйныя манархіі з перадачай рэгіянальнага кіравання буйным магнатам, а заканадаўчай улады — шляхецкаму парламенту, Сойму. З гэтага часу адбывалася частковая дэцэнтралізацыя дзяржавы, адпаведна скарачалася будаўніцтва агульнадзяржаўных замкаў, узнікалі палацава-замкавыя комплексы мясцовых князёў, дзяржаўных мужоў і магнацкай шляхты. Росквіт новага тыпу комплекснай архітэктуры прыпадае на эпоху Рэнесанса і першае стагоддзе Новага часу (XVI — XVIII стст.). Але і цяпер Беларусь заставалася арэнай шматлікіх войнаў з Крымскім ханствам, Маскоўскім вялікім княствам, пазней са Швецыяй. У выніку такога гістарычнага лёсу да сярэдзіны XVI ст. на Беларусі было каля 80 гарадоў, мястэчак і сёл, якія мелі свае замкі, крэпасці, палацава-замкавыя комплексы. Захаваліся ранейшыя абарончыя функцыі сярэдневяковых цэркваў, касцёлаў і манастыроў. Іх падрабязнае апісанне ёсць у энцыклапедычных даведніках і абагульненых манаграфіях, прысвечаных беларускаму дойлідству[19].

Нашмат старэйшая за архітэктуру арнаментыка — гэты выходны "квант" мастацкай творчасці. У 1930 г. на тэрыторыі рассялення нашых продкаў археолаг Канстанцін Палікарповіч адкрыў стаянку даледавіковай эпохі Елісеевічы (20-ае—10-ае тысячагоддзе да н.э.). Сярод разнастайных рэштак побыту і культуры там знойдзены авальныя пласціны з біўня маманта, на іх — складаны геаметрычны арнамент у выглядзе шасцівугольнікаў, зігзагаў, выяваў рыб[20]. У новакаменным веку на Беларусі (5-ае — пачатак 2-га тысячагоддзя да н.э.) удзячнай прасторай для гэтага віду мастацтва стала кераміка: яе арнамент "вызначаецца распрацаванасцю формаў і прапорцый, многія гліняныя пасудзіны былі сапраўднымі творамі першабытнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва"[21]. Пазней (Бронзавы і Жалезны вякі на Беларусі, 2-ое тысячагоддзе да н.э. — VII ст. н.э.) гэты від масавай творчасці стаў крытэрыем вызначэння рэгіянальных культур, пашырыўся на шматлікія прылады вытворчасці, хатняе начынне, ювелірныя вырабы і захаваў свае архетыпы да нашага часу.

Ад пачатку і да нашай сучаснасці арнаментальнае мастацтва было і засталося дэкаратыўным элементам рамяства, пазней — мануфактурнай і фабрычнай вытворчасці. Яно набыло толькі лакальную аўтаномнасць у позніх узорах этна-нацыянальнай сімволікі і ў паасобных плынях абстрактнага мастацтва XX ст. Спрадвеку яно ствараецца як мастацтва этнічнае, своеасаблівы аўтэнтычны выяўленчы фальклор. Вось чаму яго гісторыка-тыпалагічны аналіз у гэтым даследаванні патрабуе адпаведных раздзелаў, прысвечаных этнічнай мастацкай культуры Новага часу. Да гэтага ж віду культуры належыць таксама апісанае ў беларускай этналогіі народнае дойлідства.

Сярэдневяковае выяўленчае мастацтва ўзнікла на архітэктурнай прасторы. Сакральнае дойлідства (пра гэта ўжо гаварылася ў раздзеле "Асноўныя паняцці") паслужыла асновай для сінтэзу іншых, найперш пластычных, відаў мастацтва. Гістарычна першай, а ў антычнай мастацкай культуры дамінавальнай, была скульптура, "равесніца" архітэктуры. Скульптурныя выявы язычніцкіх багоў вядомыя з "Аповесці мінулых гадоў". Пад 980 годам летапісец запісаў: "І стаў Уладзімір княжыць у Кіеве адзін, і паставіў куміры на ўзгорку за церамам: драўлянага Перуна з сярэбранай галавой і залатымі вусамі, і Хорса, Даждзьбога і Стрыбога, і Сімаргла, і Макаш". Адчужанасць ранняга хрысціянства ад "ідалатварэння", гэта значыць скульптуры, што набыла ў язычніцкай Рымскай імперыі сакральна-дзяржаўны характар (культ імператараў і наогул гістарычных асоб і "герояў"), перайшла ў багаслоўскую традыцыю хрысціянства візантыйскага абраду, адтуль — у спадчыну Хрысціянскай Царквы старажытнай Русі. Адрозна ад заходнееўрапейскай каталіцкай традыцыі тут не адбылася эстэтычная рэабілітацыя антычнай пластыкі, круглая манументальная і станковая скульптура наогул не была дапушчана ў інтэр'еры праваслаўных храмаў. Скульптурныя вобразы Хрыста, апосталаў і кананізаваных святых "пасяліліся" пазней у каталіцкіх касцёлах XIV — XV стст. Рысы раманскага стылю прыкметныя ў скульптуры "Распяцце" з вёскі Галубовічы Глыбоцкага раёна (канец XIV ст.), прыкметы готыкі ёсць у скульптурным вобразе св. Гжэгажа з Полацка (1470 — 1480 гг.). Пераважна драўляныя помнікі гэтага тыпу захаваліся ад пазнейшых эпох — Рэнесанса і Новага часу.

Аднак славяна-візантыйская хрысціянская традыцыя не адмовілася ад плоскай скульптуры (барэльеф, гарэльеф, контррэльеф) і скульптуры малых форм (манеты, медалі), яе тэхніка ўвайшла ў іканапіс XI — XV стст. Ацалелі рэдкія ўзоры гэтага мастацтва: абразкі святых "Канстанцін і Алена" (Полацк, XII ст.), "Хрыстос Эмануіл" (Пінск, XII ст.), "Мікола і Стафан", двухбаковы абраз "Пётр. Маці Боская" (Мінск, XIII ст.), касцяны двухрадны абраз (Тураў, XV — XVI стст.), двухбаковы абраз пінскага разьбяра Ананія "Премудрость созда себе храм Праздники" (1499 — 1525). Збераглася беларуская хрысціянская святыня — абразок "Маці Боская Жыровіцкая" з яшмы (1470)[22].

Насценны жывапіс (а яго пачатак сягае ў эпоху каменнага веку, ад якога захаваліся наскальныя выявы), а яшчэ іканапіс перайшлі на Русь ад багатай візантыйскай традыцыі, набылі самабытны ўсходнеславянскі стыль у Полацку і іншых гарадах старажытнай Беларусі. Сучасныя даследчыкі адкрылі на сценах цудам ацалелых і напаўразбураных мураваных храмаў XI — XII стст. фрэскі — першы ў нашым рэгіёне род сярэднявяковага жывапісу. Даследаванні археолагаў і мастацтвазнаўцаў у гэтым кірунку падагульнены ў манаграфіі Вольгі Церашчатавай[23], першым томе "Гісторыі беларускага мастацтва. У 6 тамах" (Мн., 1986). Адкрыццём жывапіснага мастацтва ў славяна-візантыйскай традыцыі стала рэстаўрацыя насценнага жывапісу полацкай Спаса-Ефрасіннеўскай царквы XII ст. і публікацыя альбома гэтых выдатных твораў.

У комплексе з дэкаратыўнымі роспісамі насценны жывапіс храма істотна дапаўняе і пераўтварае сімволіку архітэктуры і кампазіцыйна звязанай з ёю пластычнай скульптуры, напаўняе царкоўнае мастацтва душэўнай жывасцю, індывідуальным характарам перажывання універсальнай хрысціянскай ідэі. Паводле гегелеўскай тыпалогіі мастацкай культуры, хрысціянскі (рамантычны ў ягонай тэрміналогіі) жывапіс азначае выхад мастацтва на больш высокі ўзровень выяўлення духоўнай сутнасці быцця, чым гэта было магчыма для архітэктуры і скульптуры[24].

Адкрыццём сярэдневяковай музыкі на Русі быў так званы знаменны (стаўпавы) распеў, заснаваны на традыцыях візантыйскіх царкоўных спеваў. Да XV ст. склаліся яго рэгіянальныя тыпы, у тым ліку беларускі. Назва паходзіць ад стараславянскага слова "знамя" — знак, сімвал, якім пазначалася нота безлінейнай фіксацыі спеваў, заснаваных на "осмогласии" — сістэме з васьмі галасоў-ладоў, кожны з якіх адпавядаў пэўнаму тыдню васьмітыднёвага цыкла і меў свой набор напеваў. Школы знаменнага распеву ствараліся ў Полацку, Тураве, Віцебску, іншых беларускіх гарадах. Гэты стыль вакальнай музыкі вызначаўся ўрачыста-суровым характарам, блізкім да грыгарыянскага харала[25].

---

1 Сперанский М.Н. Переводные сборники изречений в славяно-русской письменности. М., 1904. Приложения.

2 Древнерусская "Пчела" по пергаментному списку. Труд Виктора Семенова. Спб., 1893. С. 289 — 297, 370.

3 Изборник: Сборник произведений литературы Древней Руси. М., 1969. С. 120 — 121.

4 Ластоўскі В. Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі. Спробы паясніцельнай кнігапісі ад канца X да пачатку XIX ст. Коўна, 1926.

5 Диоптра, альбо Зерцало и выражене живота людского на сем свете. Повторе со исправленіем выдрукованое трудолюбіем иноков светыя и животворащего Духа в Вевю (1642).

6 Памятники древнерусской письменности и искусства. CL (150): Повесть о трех королях-волхвах в западнорусском списке XV века. Труд В.Н.Перетца. Спб., 1903. С. 2 — 3.

7 Там сама. С. 8.

8 Там сама. С. 14.

9 Памятники древнерусской письменности и искусства. CLXXI. Из истории отреченных книг: IV. Аристотелевы врата, или Тайна тайных. Тексты и материалы их объяснения собрал и подготовил к печати М.Сперанский. Спб., 1908. С. 1 — 3.

10 Там сама. С. 179.

11 Там сама. С. 202.

12 Иосиф Флавий. Иудейские древности: В 2 т. Т. 6. М., 1965. С. 190.

13 Мельнікаў А.А. Кірыл. епіскап Тураўскі. Дадатак: Творы Кірыла Тураўскага. Мн., 1997. С. 24.

14 Цыт. па кн.: Вяртання маўклівая споведзь: Постаці тварцоў беларускай гісторыі ў кантэксце часу. Мн., 1994. С. 27.

15 Беларусы: У 8 т. Т. 2. Дойлідства. Мн., 1997. С. 16.

16 Там сама. С. 181, 185.

17 Там сама. С. 154.

18 Там сама. С. 157.

19 Там сама. С. 105 — 132.

20 Археалогія і нумізматыка Беларусі: Энцыклапедыя. Мн.. 1993. С. 249.

21 Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 1. Мн., 1987. С. 20.

22 Пластыка Беларусі XII — XVIII стст.: Альбом. Мн.. 1983; Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Т. 5. Мн., 1987. С. 31 — 36.

23 Церашчатава В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс: XI — XVIII стст. Мн., 1986.

24 Гегель. Соч. Т. IV: Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 20 — 30, 49, 61, 66.

25 Костюковец Л.Ф. Из истории древнерусского знаменного пения // Вопросы музыкознания. Мн., 1981.

M

Вольга Дашук

ФЕСТЫВАЛЬ ЭТНІЧНАГА МІНІМАЛІЗМУ

Спіс культурных падзеяў польскага горада Кракава ўжо трэці год запар уключае ў сябе "Міжнародны этнічны фестываль тэлевізійных фільмаў і праграм "У СЯБЕ" ("AT HOME"). У 1999 годзе ён праходзіў 3—9 кастрычніка.

На фестываль прадстаўляюцца дакументальныя тэлефільмы і праграмы, якія распавядаюць пра становішча этнічных меншасцяў па ўсім свеце. Фестываль мае мэтай знішчаць стэрэатыпы, разбураць варожасць, спрыяць нацыянальнаму самаўсведамленню, падкрэсліваць непаўторнасць кожнай культуры. Любая меншасць, адна вёска людзей іншай нацыянальнасці ці нават адна сям'я, ці адзіны прадстаўнік іншага народа павінны заўсёды адчуваць сябе "дома" і па-за межамі этнічнай радзімы.

Фільмы традыцыйна паказваюцца ў двух гарадах — Кракаве і Пшэмыслі. У гэтым годзе ў конкурсе ўдзельнічалі 27 праграм з усяго свету.

Эмблема фестывалю простая і адметная: аконная рама ад вясковай хаты з аканіцамі. Вялікае акно, якое сімвалізавала позірк у свет іншага народа, стаяла ў глядзельнай зале. Маленькія акенцы былі ўручаны пераможцам фестывалю.

У рамках фестывалю праводзіліся семінар для журналістаў і канферэнцыя, прысвечаная праблемам этнічных меншасцяў. Мне давялося ўзяць удзел у гэтых мерапрыемствах.

На семінары прысутнічалі журналісты галоўным чынам з рэгіянальных тэлецэнтраў Польшчы, Славеніі, Канады, Украіны, Венгрыі, Беларусі.

Асабліва цікавымі падаліся два выступленні. Прафесар Вальдэмар Гжэлак (Польскае тэлебачанне) разважаў пра мультыкультурную журналістыку. Цытаваў св.Аўгусціна: "...д'ябал праяўляецца ў дэталях". Якія дробязі робяць тэлечасопіс аўтарытэтным з гледзішча журналісцкай этыкі? Як паведаміць факты і не садзейнічаць пры гэтым распальванню варожасці паміж нацыянальнымі групамі? Гучалі неаднойчы чутыя ісціны; але, каб быць прафесіяналам, не шкодзіць паўтараць іх часцей. Асабліва для журналістаў з Беларусі, чыё грамадства сапраўды поліэтнічнае. Але нават веданне "азоў" не ўратавала многія фільмы, прадстаўленыя на фестываль, ад "вечных" памылак журналістаў. Прафесар Гжэлак паказваў, "як не трэба рабіць", на прыкладзе праграм, не ўзятых на конкурс. Былі прадэманстраваны фільмы-"шпалеры", дзе бясконца паказваліся пейзажы пад невыразную музыку. Гаворачы пра "д'ябальскія дэталі", прафесар нагадваў пра неабходнасць журналісцкай пільнасці, пунктуальнасці, дакладнасці, бо часта менавіта незаўважаныя дэталі могуць разбурыць усю канцэпцыю рэпартажу, як гэта здарылася ў адной польскай праграме пра паліцэйскага чыноўніка. Той павінен быў распавесці ў кадры пра нейкі дзяржаўны ўказ ці пастанову і яе выкананне сіламі паліцыі. Акрамя прафесійных спраў, гэты чыноўнік меў хобі: ён збіраў прадметы антыкварыяту. Інтэрв'ю з ім было зроблена на фоне адной з карцін яго калекцыі. Бяда ў тым, што карціна аказалася партрэтам Дзяржынскага, таму афіцыйная прамова наконт дзейнасці паліцыі атрымала нечаканы падтэкст. Польска-беларуска-ўкраінская групоўка ўдзельнікаў семінара адразу зрэагавала на такі цікавы прыклад. Іншым давялося растлумачыць, хто такі Дзяржынскі.

Англічанін Рык Томпсан 30 гадоў працаваў на BBC. Зараз — "вольны прадзюсер". Яго вопыт асвятлення этнічных праблем у брытанскіх медыя гучаў экзатычна для беларускай свядомасці, але ў чымсьці ён прыдатны і для нашай рэчаіснасці.

BBC узнікла ў 20-ыя гады. Яе заснавальнік, Джон Крыс, быў расістам. Усталяванае ім правіла: "BBC — тэрыторыя белых" — захоўвалася амаль да нядаўняга часу. Містэр Томпсан казаў, што журналісты не павінны вяшчаць для абмежаванай аўдыторыі. Трэба ўяўляць сабе "твары грамадства", ведаць сваю аўдыторыю. Неабходна, каб кожная меншасць мела свайго прадстаўніка ў медыя.

У Англіі, аказваецца, больш мячэцяў, чым цэркваў. Усяго ў Вялікабрытаніі жыве 1,5 мільёна мусульманаў. Сярод насельнікаў горада Лэстэр 42 працэнты азіятаў. Аднак яшчэ 13 гадоў назад на BBC не было ніводнага іх прадстаўніка.

Цяпер сітуацыя змяняецца. Некалькі гадоў таму быў абвешчаны журналісцкі конкурс сярод "чорных". Дарэчы, так цяпер не гаворыцца. Гэта абражае чалавечую годнасць. Новае абазначэнне меншасцяў — "чорныя людзі" і "людзі з Азіі". (Трэба сказаць, што ў перакладзе з англійскай на беларускую мову і гэта найменне гучыць не вельмі ўдала.)

На жаль, "каляровыя" журналісты па розных прычынах аказаліся прафесійна слабейшымі, чым іх калегі-англічане. Існуе закон — браць на працу найбольш кампетэнтную асобу. Давялося арганізоўваць стажыроўкі для нябелых студэнтаў. З кожным годам жадаючых большала. Цяпер можна сказаць, што на BBC ёсць прафесіяналы — негрыцянскія і азіяцкія журналісты.

Медыя — моцная сіла. Нядаўна ў брытанскіх сродках масавай камунікацыі была разгорнута кампанія за перабудову асяроддзя — каб зрабіць яго больш прыстасаваным для інвалідаў. Ад усталявання спецыяльных прыступак у аўтобусах для інвалідных калясак да новага афіцыйнага абазначэння такіх людзей (па-англійску *handicapped — disabled*). Кампанія мела поспех. Містэр Томпсан даводзіў, што Англія дасягнула прагрэсу ў прадстаўніцтве жанчын-журналістаў на BBC. (Заўважана: калі ў штат прыходзіць жанчына, мяняецца характар праграмы навін, нават колер цітраў, наогул дызайн інфармацыйнага выпуску робіцца іншым). Англія можа пахваліцца таксама поспехам ў дасягненні роўнасці правоў для сексуальных меншасцяў.

Мужчынска-жаночая і гома-гетэрасексуальная роўнасць — пакуль не надта надзённая праблема для Беларусі. Статус жанчыны ў грамадстве — пытанне вялікага маштабу, але надта ўжо неверагодным здаецца хуткае яго вырашэнне.

У тэлерэпартажах можна згадваць нацыянальнасць таго ці іншага героя, толькі калі гэта "трэба для справы". Асаблівай пільнасці вымагаюць паведамленні пра злачынствы і судовыя працэсы. Не варта называць нацыянальнасць вінаватага ці ахвяры да вынясення прысуду. Дарэчы, адзін з прызоў на фестывалі атрымаў фільм "Злачынства нянавісці" цёмнаскурага англічаніна Джона Самсана пра тэрарыстычныя акты, здзейсненыя ў тых раёнах брытанскага горада, дзе жыве каляровае насельніцтва.

Надзвычайнай асцярожнасці патрабуе згадванне на тэлеэкране той ці іншай мовы, бо можа з'явіцца "негатыўны падтэкст".

Містэр Томпсан быў вельмі далікатны. Нават калі казаў пра англійскіх рэжысёраў, не забываў удакладняць, "яго ці яе фільм", каб не пакрыўдзіць жаночую меншасць сярод журналістаў. Але брытанскія рэаліі не даюць разумення асаблівасцяў беларускага жыцця. Вельмі ўжо сімвалічнай была прысутнасць прадстаўнікоў Беларусі на гэтым фестывалі. Абысці ўсе вострыя вуглы Рыку Томпсану не ўдалося. Ён упарта называў маю калегу Вольгу Гардзейчык з беларускай рэдакцыі Польскага радыё і мяне расіянкамі. Пасля заўвагі ён папраўіўся, але розніцу, відаць, не зусім зразумеў.

Практычная частка заняткаў мела на ўвазе як бы стварэнне фільма кожным удзельнікам семінара з падрыхтаванага, аднолькавага для ўсіх, матэрыялу. Кожны мог абраць канцэпцыю карціны з прапанаваных ці прадставіць сваю ўласную. Вось адна з тэмаў. Калісьці ў польскім мястэчку жыло шмат яўрэяў. Яны займаліся гандлем і рамёствамі. Другая Сусветная вайна вынішчыла яўрэйскае насельніцтва ў гэтым гарадку. Зараз там не засталося ніводнага прадстаўніка ранейшай меншасці.

У канцы дэбатаў удзельнікам семінара быў прадэманстраваны гатовы фільм, зроблены рэжысёрам з Беластока. Праграма семінара ўключала пытанні, "як паказваць разнастайнасць роляў меншасцяў у грамадстве, а не пацвярджаць зафіксаваныя погляды на гэтыя ролі", "як пазбягаць сентыменталізму і настальгічнага гледжання на меншасці". У фільме, аднак, выканаць праграму не ўдалося. Ён вельмі сентыментальны. Стары яўрэй (які да таго ж у гэтым мястэчку сам ніколі не жыў, а толькі меў там цётку) ходзіць быццам бы з унукам (падабраны хлопчык) па вуліцах, успамінае. Заглядае ў вокны, дзе бачыць прыдуманыя сцэны з мінулага жыцця яўрэйскай сям'і. "Унук" сумна пазірае на ўсё разам з "дзедам". Атрымалася не зусім натуральна. На жаль, драма чалавека, які страціў сваю радзіму, не была перададзена.

На канферэнцыі былі прачытаны даклады пра становішча этнічных меншасцяў у розных частках свету. Схема паведамлення звычайна выглядала так: раней сітуацыя з роўнасцю для ўсіх нацыянальнасцяў была крытычная, квітнеў расізм. Цяпер усё змяняецца да лепшага. Цёмнаскуры амерыканскі прафесар Гары Амана распавёў, што дэвіз першай амерыканскай газеты "The Sun" (сонца) быў "Свяціць для ўсіх". Раней былі падставы сцвярджаць, што прэса "свеціць для ўсіх, але не для чорных людзей", цяпер няма. Больш за 12 працэнтаў журналістаў на амерыканскім тэлебачанні прадстаўляюць негрыцянскую і азіяцкую меншасці.

Запомнілася выступленне польскіх сацыёлагаў. Даследавалі групу дзяцей — як яны ўяўляюць сабе прадстаўнікоў розных народаў. Было прапанавана намаляваць яўрэяў і цыган. Прадэманстравалі малюнкі. Яўрэй быў абавязкова мужчына, курчавы, з пейсамі, з гарбатым носам; займаўся гандлем. Цыганскі народ — выключна жанчыны, у доўгіх пярэстых спадніцах, з вялікімі завушніцамі; варожаць. Другое заданне дзецям — намаляваць на адным аркушы яўрэя, цыгана і самога сябе. Выявілася дзіўная рэч. Калі дзіця "любіць", "паважае" сябе — аўтапартрэт прыгожы, прыязны, і іншыя людзі на малюнку — сімпатычныя. Калі дзіцячы твар непрыемны, злосны, страшны — то і цыган і яўрэй таксама выглядаюць брыдкімі. Вельмі карысная для беларускай свядомасці выснова: як чалавек успрымае сябе, так ставіцца і да астатніх.

Пасля канферэнцыі гасцей чакаў канцэрт — беларускі мюзікл "Народны альбом". Канцэрт адбываўся ў цудоўным месцы — на Барбікане, у цэнтры Кракава. Пляцоўка пад адкрытым небам на тэрыторыі старажытнага замка, абнесеная цаглянай сцяной. Але надвор'е зусім не спрыяла ўспрыманню мастацтва. Было вельмі холадна, увесь час ішоў моцны дождж. Сэрца сціскалася ад занепакоенасці: раптам незагартаваная еўрапейска-азіяцка-негрыцянская публіка не вытрымае выпрабавання і пойдзе? Нашы музыкі (салісты гуртоў "Мроя", "Новае Неба", "Крыві") мужна выступалі, не зважаючы на холад і дождж. І трывожыцца не было падставаў. Нават негрыцянскі прафесар са Злучаных Штатаў і кітайскія рэжысёры пад парасонамі стараліся ўнікнуць у беларускія словы і не пакінулі сваіх месцаў да канца канцэрта.

Мюзікл мае сваім сюжэтам жыццё ў шматнацыянальным беларускім мястэчку. Палякі (асабліва шмат было моладзі) прымалі канцэрт добра. Грэліся і падтрымлівалі артыстаў тым, што пляскалі ў ладкі і прытупвалі. Беларускую мову разумелі, часам гучна смяяліся ўдалым знаходкам нашых музыкаў.

Фестываль адкрыўся вельмі ўрачыста ў Вавельскім замку, у прыгожай троннай зале, дзе калісьці давалі балі каралі Рэчы Паспалітай. На сцяне адной з залаў вісіць габелен — сцэна бітвы пад Оршай.

Конкурсная праграма фестывалю была вельмі пярэстая. Усе фільмы можна ўмоўна падзяліць на тры групы. Першая з іх даследуе агульначалавечыя праблемы. Напрыклад, фільм Кшыштафа Кжыжаноўскага "Гэта іншы свет" (Кракаўскае тэлебачанне) пра адну няпольскую сям'ю, якая пераехала з вялікага горада на хутар, каб жыць бліжэй да прыроды. Бегаюць басаногія, голыя дзеці. Муж малюе пейзажы, грае на музычных інструментах. Жонка даглядае дзяцей. Урбаністычная цывілізацыя не вабіць маладых яшчэ мужчыну і жанчыну. Еўрапейцаў з Аўстрыі і Англіі вельмі ўразілі ўмовы, у якіх добраахвотна жыве сям'я. Для беларускага вока вясковы побыт — калодзеж, печка — экзатычным не здаецца.

Другая група фільмаў паказвае канфлікты на нацыянальнай або рэлігійнай глебе. Фільмы пра вайну ў Сербіі, пра генацыд нацыянальных меншасцяў.

Астатнія стужкі — чыста этнаграфічныя праграмы. Трошкі гісторыі, звычаі, традыцыі народа, нацыянальнае адзенне, музейныя экспанаты.

Вельмі ўразіў публіку, асабліва мужчынскую яе частку, фільм "Чорная сперма" (рэжысёр — Дытэке Мэнсінк) пра галандскую клініку, якая мае банк спермы і праводзіць аперацыі па апладненню бяздзетных жанчын. Праблемы этнічных меншасцяў карціна закранае надзвычай арыгінальным чынам. Клініка працуе шмат гадоў. Яе ўладальнік — жыццялюб-доктар, закаханы ў сваю справу. Калі ён разглядае пад мікраскопам чарговую донарскую порцыю сперматазоідаў, не можа стрымаць свайго захаплення: "Паглядзіце, як прыгожа!" Праблема палягае ў тым, што "каляровай" спермы не хапае. Галандыя — краіна еўрапейская. Донараў сярод неграў і азіятаў няшмат. Атрымліваецца парадокс: вялікі недахоп спермы для індусаў і кітайцаў. Еўрапейская ніяк у такім выпадку не падыходзіць. Аднойчы доктар ужо меў непрыемнасці: у пары індусаў нарадзілася рудагаловае дзіця. Але ў суд на яго падаваць не сталі. Адбылася такая гісторыя з-за таго, што была выкарыстана сперма індуса, які меў сярод продкаў белага чалавека. Гены праявіліся праз некалькі пакаленняў. Доктар занепакоены гэтай этнічнай "дыскрымінацыяй" і настроены здабываць азіяцкую сперму ў неабходнай колькасці.

Карціны з Беларусі на фестывалі чамусьці прадстаўлены не былі. Затое ўдзельнічалі два фільмы рэжысёраў-беларусаў з беластоцкага тэлебачання. Адзін з іх — "Магіла не на месцы" рэжысёра Юрася Каліны — распавядае пра цяжкі і цьмяны эпізод у жыцці беларускай вёскі на Беласточчыне. У 1946 годзе яе жыхары былі забіты палякамі-нацыяналістамі. Тэма балючая для беларуска-польскіх адносін. На варшаўскім тэлебачанні да фільма паставіліся з насцярогай.



Другая карціна — "Мне снілася Ханна" (рэжысёр Мікола Ваўранюк) — гісторыя кахання, вядома, нешчаслівага (бо калі б шчаслівага, не было б фільма), беларускага хлопца з беластоцкай вёскі Нарэўка і яўрэйскай дзяўчыны. Падчас вайны дзяўчына знікла, хутчэй за ўсё загінула ў лагеры.

Фільм атрымаў адзін з галоўных прызоў фестывалю.

Прызамі былі ўзнагароджаны яшчэ некалькі карцін, у тым ліку "Цыганскае пажаданне на дарогу" (рэжысёр — Тымеа Татар, Венгрыя). У 1997 годзе цыганскім дзецям у венгерскім гарадку было забаронена вучыцца разам з венграмі. "Вашывым" цыганам нават на выпускной цырымоніі нельга стаяць побач з венгерскімі дзецьмі. У апошні момант гэтае жорсткае правіла скасавалі. Бацькі дзяцей-цыган плачуць ад радасці. Імпрэза ператвараецца ў агульнае свята.

"Паўтары сваё імя" (рэжысёр — Наза Мехмедбасік, Боснія і Герцагавіна). Меладраматычная гісторыя пра сям'ю, што вельмі пацярпела ад нядаўняй вайны. Бацькі страцілі двух дзяцей-падлеткаў. Жонка згубіла здароўе. Муж, акрамя фізічных траўмаў, перажыў псіхічны шок. Ён не можа вярнуцца да нармальнага жыцця. Увесь час плача, не можа гаварыць, хадзіць, развучыўся чытаць і пісаць. Толькі каханне жонкі вяртае яго ў грамадства. Жанчына кажа: "Страшная бяда. Але вайна скончылася. Трэба жыць". Яны нараджаюць адно дзіця, другое. Любоў дапамагае ім. Муж патроху прыходзіць у сябе. Ён любіць дзяцей. Радзей плача. Вучыцца вымаўляць і пісаць сваё імя.

Неверагодная сентыментальнасць рэжысёра не надта псуе карціну. Бо вялікая чалавечая драма, вялікія пачуцці заўсёды кранаюць чалавечае сэрца.

Гран-пры быў прысуджаны польскаму фільму "Крыж" рэжысёра Гжэгажа Лінкоўскага. Каталіцкі святар даведваецца, што ён — яўрэй. Падчас вайны маці аддала яго прыёмным бацькам-палякам, каб ўратаваць. Болей родную маці ён ніколі не ўбачыў. Усведамленне сваёй нацыянальнасці ў маладыя гады не было такім вострым. Цяпер ужо сталы чалавек, ксёндз пакутуе ад раздвоенасці. Ён не можа адмовіцца ад хрысціянскай веры, але жаданне адчуць свае карані схіляе яго да іудаізму. Ён едзе ў Ізраіль, наведвае сінагогу. Спрабуе паразумецца з равінам, але сустракае непрыманне і варожасць. Ні на якія экуменічныя кампрамісы равін ісці не хоча. Тады ксёндз прыходзіць да ўласнага сінтэзу іудзейскай і хрысціянскай рэлігій. У асобе Хрыста ён бачыць Месію, якога яўрэі так доўга чакалі. Тэорыя спрэчная з пункту гледжання кананічнасці, але па-чалавечы вельмі зразумелая.

Фільм зроблены немудрагелістымі сродкамі. Ксёндз увесь час апавядае. Але яго шчырасць, эмацыянальнасць дый сама незвычайнасць сітуацыі прыкоўваюць позірк да экрана.

Настрой фестывалю, фільмы — усё было прасякнута павагай, пашанай да кожнай этнічнай меншасці. Сярод конкурсных прац была праграма беластоцкага рэжысёра — пра апошніх татараў на польскай зямлі. Гісторыя нават аднаго чалавека можа стаць нагодай зрабіць карціну. Такая тэндэнцыя наводзіць на сумныя думкі. Звыклая сітуацыя, калі пра Беларусь у свеце ведаюць толькі як пра частку былога Савецкага Саюза. Нікому з гасцей фестывалю немагчыма было растлумачыць, што праблема, вялікая праблема, у нас не з этнічнай меншасцю, а, на жаль, з большасцю. Што найперш мова не меншасці, а большасці вымагае неадкладнай рэанімацыі. Што на сваёй мове ў сваёй дзяржаве немагчыма атрымаць адукацыю.

Фестываль закончыўся шумным вечарам у польскім рэстаране. Пад "жывую" музыку абсалютна ўсе госці заўзята выконвалі польскія народныя танцы. Калі ў танцы сутыкаліся англійскі негр, канадская полька, венгерская славенка, італьянская славенка, кашуб, кожны кідаў словы прабачэння на роднай мове. На нейкі час зніклі ўсе спрадвечныя крыўды. А хай бы і не вярталіся.

М

Ірына Мятліцкая

ДВОЕ ПАД АДНЫМ ДАХАМ

На працягу многіх гадоў я ведаю гэтую пару — мастакоў Марыю і Мікалая Ісаёнкаў. Час злучаў і раз'ядноўваў нас, сутыкаў то там, то тут. Вернісажы, выпадковыя візіты ў майстэрню... Ці мала дзе можна пабачыцца! І размовы заўсёды пра адно і тое ж: пра жывапіс, карціны, пару года, на якую прыпала сустрэча, бо ў кожным часе вібрацыі колеру па-іншаму напаўняюць сэнсам паветра і само жыццё. Калі задумвала гэты артыкул, усвядоміла, што пісаць пра абодвух адразу даволі складана, як складаныя і іх характары — яркія і неардынарныя. Іх адметнасць і падобнасць, іх згода і нелады — усё гэта знітавана ў гаму пачуццяў, эмоцый, вобразаў свету, якія яны самі стварылі.

Мноства карцін у майстэрні ашаламляе, стараешся трымаць сябе ў напружанні, каб "занатаваць" у памяці ўражанні ад убачанага і панесці іх з сабою. І ў чарговы раз здзіўляешся створанаму гэтымі двума мастакамі. Яны розныя, Марыя і Мікалай. Яна больш лёгкая, светлая і крыху іранічная. Ён грунтоўны, мэтаскіраваны, выбуховы. Яна лёгка абжывае прастору, ён гэтую ж прастору захоплівае.

Майстэрня падзелена на два блокі, дзе дакладна захоўваюцца ўсе ўмовы гульні: маё — тваё.

Цікава назіраць, як па-рознаму яны паказваюць работы. Марыя дастае іх адразу і шмат. Кожная з'яўляецца як бы ў нейкай прадуманай паслядоўнасці, і ёй адразу знаходзіцца найвыгоднае месца. Хутка ўся прастора майстэрні запаўняецца, і ад бясконцасці трапятлівых, вібруючых мазкоў перахоплівае дыханне. Як прыгожа! Забываеш, што паняцце "прыгожа" цяпер не ў пашане, што належыць думаць пра нейкую філасофію або падтэкст (на маю думку, гэта тое самае). А тут ... Марыя шчыра любуецца тым, што піша: садавіна, вазы, абрусы, від з акна, дзяўчына, што сядзіць, пакой з круглым сталом і канапаю. Паўсюль адчуваецца яе дыханне, яе стаўленне, яе пяшчота.

Мікалай іншы. Адразу карціны не паказвае. Потым, падчас размовы, дастае некалькі работ, старанна расстаўляе іх там, дзе, як яму здаецца, яны лепш будуць бачныя. Усё. Паступова, скоса ўглядаешся ў пейзажы, уваходзіш у аўру палотнаў, трапляеш у палон матываў, настрою, каларыту. І калі размова мастаку імпануе, ён, як фокуснік, дастае нешта новае, быццам ілюструе свае думкі, але праз нейкі час хавае карціну назад.

Майстэрня. Мекка мастака. Разрэджанае паветра.

Творчую атмасферу апісаць заўсёды няпроста. Але прысутнічае ў гэтай майстэрні нешта адчувальнае адразу і надзвычай важнае — свабода. Стаіш тут адкрыты, непрыхарошаны, чуйны да пазіцыі суразмоўцы, такі, які ёсць у сапраўднасці. І гэта вялікая каштоўнасць, асабліва ў наш няпросты час.

Галоўная тэма, можна сказаць, бог, які пануе ў майстэрні, — пейзаж. Безумоўна, дамінуе ў гэтым жанры Мікалай. Марыя часам пераключаецца на партрэт, нацюрморт, жанравую карціну. Яна захапляецца навакольным светам, імкнучыся выказаць сябе як мага паўней. Мікалай больш кансерватыўны: пейзаж, часам невялікі нацюрморт. "Пішу і іншае, але паказваць пакуль не хачу, не настаў час".

Пейзаж. Колькі мастакоў ва ўсе часы спавядаліся ў любові да прыроды! Часта мастак-пейзажыст імкнецца пазбягаць антрапагенных фактараў, каб сляды чалавечай прысутнасці не заміналі непасрэднасці, чысціні стасункаў з прыродай. Тое адчуваецца і ў работах Мікалая Ісаёнка. Ён прагне гаварыць адзін на адзін з тым, што распасціраецца перад ягонымі вачыма, імкнецца даследаваць яўнае і прыхаванае, знешняе і ўнутранае, і тым самым спасцігаць уласнае быццё.

Непарыўны рух прыроды, непарыўны касмічны рух, непарыўнае жыццё. Тонкія пераходы каларыту прасякнуты настальгіяй аб ціхамірнасці, якая ўсё ж недзе павінна існаваць. Можа, у нашым уяўленні. Але наша ўяўленне, нашы мары, хіба яны не складаюць сутнасную частку нашага жыцця? Дабро, Ідэал, Прыгажосць, Каханне — такія банальныя ісціны, але мастак гаворыць пра гэта проста, ясна, з годнасцю і жывым пачуццём. Мікалай Ісаёнак працуе ў рэчышчы традыцый рэалізму, выпрацаваў свой індывідуальны почырк, адметны бясхітраснымі прыёмамі. Сістэма найтанчэйшых валёраў забяспечвае багацце танальных вырашэнняў, а вобразам надае паэтычнасці і эмацыянальнай афарбоўкі.

Марыя Ісаёнак — адкрытая і вытанчаная. Але глыбей, пад пераможнай маскай, прыхавана нязздзейсненае, самотнае і далікатнае. Пэндзаль мастачкі адзначае цені і паўцені, фактуру прадметаў, складаную гульню святла і пластычную лепку аб'ёмаў. Яна любуецца светам, яго праявамі: мілымі палявымі кветкамі, мігценнем тонкіх тонавых градацый восеньскай дарогі ў прыцiхлым лесе або дзяўчынаю ля вакна і празрыстым паветрам. Для кожнага сюжэта мастачка знаходзіць адмысловую мелодыю, што робіць кампазіцыю своеасаблівай і непаўторнай. Тонкія пералівы святла нагадваюць сны або ўспаміны, якія, традыцыйна, нясуць на сабе флёр рамантыкі і сентыментальнасці. Яе палотны перадаюць вытанчана-інтэлектуальныя адчуванні, што быццам праменяць з высакароднай прастаты сціплых сюжэтаў. Безабаронныя постаці людзей, што шпацыруюць па алеях або сядзяць ля стала. Безабаронныя кветкі ў вазах і на сталах.. Але што такое слабасць і што такое сіла? Цяжка даць вычарпальнае тлумачэнне.

Я знарок не ўпадаю ў апісальніцкі азарт, не пераказваю тэмы, якія мастакі па-майстэрску ўмеюць увасабляць на палатне. Я хачу толькі перадаць свае ўражанні ад творчасці гэтых двух мастакоў, іх саміх — адметных асоб, як бы на хвіліну спыніць імгненне, звярнуць увагу на нейкую рысачку іх светаразумення.

Любыя пейзажы, любыя карціны заўсёды маюць свае таямніцы. Энергію, якая ўкладзена ў іх, акрэсліць немагчыма. Хіба што перайсці ў іншую, віртуальную рэальнасць. Аднак там паняцці далёкія ад нашай рэчаіснасці. Між тым выйсце ёсць: трэба проста глядзець на карціны і вырашаць для сябе нешта важнае — кожнаму сваё.



Мікалай Ісаёнак. Восеньскі сад. Алей, 1996. 75 x 75.

Мікалай Ісаёнак. Адвечнае. Алей, 1995. 75х75. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.

Мікалай Ісаёнак. Зіма ў Раўбічах. Алей, 1998. 30х40.





Марыя Ісаёнак. Вячэрняя мелодыя. Алей, 1999. 60х70

Марыя Ісаёнак. Сонечны дзень. Алей, 1999. 50 х 70.







Марыя Ісаёнак. Адзіноцтва. Алей, 1997. 80х60.

З ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА МІЖНАРОДНАГА ФЕСТЫВАЛЮ ТЭАТРАЎ ЛЯЛЕК

У маі 1990 г. у Мінску прайшоў Беларускі фестываль тэатраў лялек. Упершыню ў ім удзельнічалі лялечнікі з усяго свету. Апроч тэатраў з Мінска, Брэста, Гродна, Гомеля, Віцебска, Магілёва, свае спектаклі паказалі калектывы з Аўстрыі, Галандыі, ЗША, Ізраіля, Польшчы, Югаславіі, Украіны, Расіі.

Гаспадаром фестывалю стаў Дзяржаўны тэатр лялек, а ягонымі ініцыятарамі — дырэктар Яўген Клімакоў і галоўны рэжысёр Аляксей Ляляўскі. Была сфармуляваная асноўная мэта творчай акцыі: спалучыць у адзінай прасторы дзве супрацьлеглыя мадэлі тэатра — Усходняй Еўропы і заходнееўрапейскага. "Ізаляванасць ад культуры іншых краінаў стварала адчуванне вакууму. Хацелася набраць поўныя грудзі паветра і адчуць прастору", — зазначыў Аляксей Ляляўскі.

Адкрываў фестываль Беларускі тэатр "Лялька" — "Сказам пра Гаўрылу з-пад Полацка". Дзяржаўны тэатр лялек паказаў адзін з лепшых сваіх спектакляў – "Майстар і Маргарыта". Многія спектаклі праходзілі з перааншлагамі, гледачы штурмавалі тэатры за гадзіну да пачатку прадстаўлення. Нават удзельнікі фестывалю не заўсёды маглі трапіць на конкурсныя прагляды. Такое ў тэатральным Мінску адбывалася ўпершыню.

Безумоўным лідэрам фестывалю стаў галандскі тэатр лялек "Трыангел". Сусветныя знакамітасці Хенк і Ханс Бурвінкелі атрымалі Гран-пры. "Пра тэатр "Трыангел" нельга гаварыць без захаплення. Кожная мініяцюра — шэдэўр", — пісалі ў той час крытыкі.

Фестываль прайшоў на такім высокім узроўні, што пад ягоны ўплыў трапілі ўсе без выключэння лялечныя тэатры Беларусі. Інерцыя руху ў зададзеным кірунку для іх была спынена бадай назаўсёды. Нястрымная фантазія, разнастайнасць мастацкіх ідэй, багацце стыляў і форм, глыбіня і паэтычнасць зместу, гуманістычная афарбаванасць вылучылі Беларускі фестываль тэатраў лялек у шэраг найбольш прэстыжных тэатральных фэстаў свету. Другі (1993), Трэці (1995), а таксама Чацвёрты (1999) Міжнародныя фестывалі тэатраў лялек праходзілі ў Мінску пад эгідай УНІМА. Канцэпцыяй яго зрабілася разнастайнасць ва ўсім: у стылі, у тыпе культуры, у падыходзе да драматургіі, у сцэнічнай тэхніцы, выкарыстанні лялек у структуры відовішча. На сённяшні дзень — гэта адзін з найбольш цікавых тэатральных фестываляў Беларусі. ■





"Сіняя барада". Дзяржаўны тэатр лялькі, акцёра, маскі "Арлекін". Расія, Омск.

Людміла Грамыка

У ВОЛЬНАЙ ПЛЫНІ ФАНТАЗІІ



"Сіняя птушка". Брэсцкі абласны тэатр лялек.

Сказаць, што прысутнічаць на Беларускім міжнародным фестывалі тэатраў лялек заўсёды цікава — значыць не сказаць амаль нічога. Прынамсі, словам "цікава" тое, што на ім адбываецца, ніколі не вычэрпваецца. Лялечныя тэатры гіпнатызуюць сваёй непрадказальнасцю. Спектаклі або натхняюць, або расчароўваюць. Кожны глядач можа стаць сведкам імклівага ўзлёту мастацтва і засумаваць ад нясправджаных надзей. Ад іншых тэатральных фэстаў лялечныя адрозніваюцца яшчэ і добразычлівай, сардэчнай атмасферай. Такой увагі да працы іншых, такіх шчырых і адкрытых адносін да сваіх калег ніколі не сустрэнеце ў драме. Лялечнікі радуюцца адзін аднаму, як дзеці... Іх фестывалі — нібы парад планет з панарамай увасобленых фантазій — нечаканых, выбітных, захапляльных. Гэта глыбокі і паэтычна-ўзнёслы роздум пра жыццё, пошук і выпрабоўванне новых магчымасцей тэатральнага мастацтва.

На IV Міжнародным фестывалі тэатраў лялек асаблівая атмасфера тэатральнага ажыятажу ўсталявалася амаль адразу. Спектаклі выклікалі спрэчкі і нязменную цікавасць. Усё канцэнтравалася на тым, што пакажа наступны калектыў. На гэты раз (магчыма, таму, што не ўсе заяўленыя ў праграме тэатры дабраліся да Мінска) пагоду рабілі нашы родныя беларускія лялечнікі. І шкадаваць пра гэта не даводзілася... Пік фестывалю стаў тэатральнай сенсацыяй. Але з-за трагічных падзей у Мінску апошняя кропка ў ім не была пастаўлена, творчая акцыя перапынілася. І ўсё ж, нягледзячы ні на што, фестываль адбыўся, прайшоў на высокім узроўні і набыў новыя рысы ў параўнанні з трыма мінулымі форумамі лялечнікаў.

Ягоная праграма ў асноўным складалася са спектакляў для дарослых або прапанаваных для сямейнага прагляду. Але відавыя межы лялечнага мастацтва ніколі не парушаліся. З дзіцячай сур'ёзнасцю нам даводзілі зусім не дзіцячыя гісторыі. У гэтым прысутнічала жалезная логіка. Дзеці заўсёды гуляюць у праблемы дарослых. Ды толькі пазіраюць на свет іншымі вачыма. Размежаванне на дабро і зло ў дзяцей простае і зразумелае. Ніякіх кампрамісаў. У іх асаблівым свеце пануе толькі справядлівасць. Няправедныя монстры бязлітасна знішчаюцца.

Першы конкурсны спектакль, "Гісторыя Снежнай Каралевы, расказаная ёю самой", пастаўлены Аляксеем Ляляўскім, адразу надаў фестывалю паэтычны імпульс. У вядомым, любімым, таленавіта растыражаваным творы Х.К.Андэрсена А.Ляляўскі вылучае тэму ахвярнай адданасці, калі лягчэй памерці, чым страціць блізкага чалавека. Толькі робіць гэта нечакана, з пранізлівым драматызмам. Звычайна Снежная Каралева, нібы нейкі іншасветны захопнік, халоднай ледзяной плынню ўрываецца ў цёплы дом Кая і забірае яго з сабой. Далей пачынаецца доўгі шлях Герды па свеце людзей — у далёкі ледзяны свет. Адтуль лёгка вярнуцца, дастаткова мець гарачае сэрца. А.Ляляўскі, якога, відаць, добра вучылі законам тэатральнага мастацтва, цудоўна разумее: праслізнуць пратаптанай сцяжынкай знакамітага сюжэта – значыць хутчэй за ўсё абмінуць поспех. І ён "перакульвае" сюжэт. Сваю гісторыю (а не Кая і Герды) Снежная Каралева распавядае сама. Спектакль набывае іншую логіку, новы змест і яркае мастацкае вырашэнне. Перад намі ўрачыстае баляванне зімы ў касмічнай прасторы. Свет велізарнага ледзянога палаца. Апавядальная інтанацыя спектакля ніколькі не замаруджвае дзеяння, бо снег і словы ў ім падаюць і кружацца аднолькава павольна. Кай і Герда — ружовыя пупсы. Цяжка пералічыць, колькі спектакляў давялося ўбачыць, у якіх лялек нашага дзяцінства то кідаюць на падлогу, то з перабольшанай тугой прыціскаюць да твару. У А.Ляляўскага прысутнасць "звычайнай" лялькі на сцэне не толькі натуральная, а і найбольш абгрунтаваная. Проста такімі бачыць людзей Снежная Каралева.

У яе ўяўленні ўзнікаюць усё новыя і новыя героі — вытанчана-дзіўныя, па-эстэцку элегантныя. Так дзеці гуляюць у лялькі. У вольнай плыні фантазіі дзейнічаюць і саступаюць месца іншым шматлікія персанажы. Але ніхто наперад не ведае, куды завядзе дзіцячая фантазія... Рэжысёрскае мысленне Аляксея Ляляўскага надзвычай рухомае і нязмушанае. Ён прафесійна дакладна выключае са спектакля ўсё непатрэбнае, "прамаўляючы" тое, што неабходна выказаць.

Па зместу спектакль ніколькі не супярэчыць твору знакамітага казачніка ўсіх часоў і народаў. Таленавіта вынайдзеная інтанацыя робіць "Снежную Каралеву", інтэрпрэтаваную Ляляўскім, надзвычай актуальнай. Сучасны свет — халодны і бязлітасны, у ім мала хто здатны шчыра спачуваць іншаму чалавеку. На гісторыю Кая і Герды Снежная Каралева пазірае з глыбіні ледзянога палаца. Бясконца дзівіцца яе фенаменальнасці, але не можа прасякнуцца пачуццямі і зразумець яе. Два космасы — цяпла і холаду — несумяшчальныя і антаганістычныя. Гісторыя Кая і Герды, гісторыя Снежнай Каралевы — трагічныя, але зусім не безнадзейныя. Выбіраць месца і законы існавання прапануецца гледачам.

Спектакль А.Ляляўскага, пастаўлены і ўвасоблены разам з мастаком А.Фаміной, захапляе вытанчанай вобразнасцю, колеравай абранасцю. Свабодна размеркаваныя ў прасторы рэчы-сімвалы выраблены амаль што з нічога, з прадметаў падручных. З'яднаныя і ажыўленыя рукамі мастака, яны ствараюць велічны вобраз ледзянога царства. Гэтаму вобразу з годнасцю адпавядаюць акцёры, асабліва В.Белаш. Як ні дзіўна, яе Снежная Каралева паўстае ў чалавечым абліччы. І гэта не адзіны парадокс спектакля.

Магілёўскі абласны тэатр лялек сумесна з прыватнай антрэпрызай А.Жугжды паказаў "Трагедыю пра Макбета" ў перакладзе Б.Пастэрнака. Сказаць, што гэта рызыкоўна для лялечнага тэатра, — значыць не ведаць пра сучасны лялечны тэатр нічога. Асэнсаванне самых складаных філасофскіх пытанняў

"Хлопчык Мотл". Гомельскі абласны тэатр лялек.

"Пакінутая ўсімі". Мінскі абласны тэатр "Батлейка". Маладзечна.

"Сіняя птушка". Брэсцкі абласны тэатр лялек.

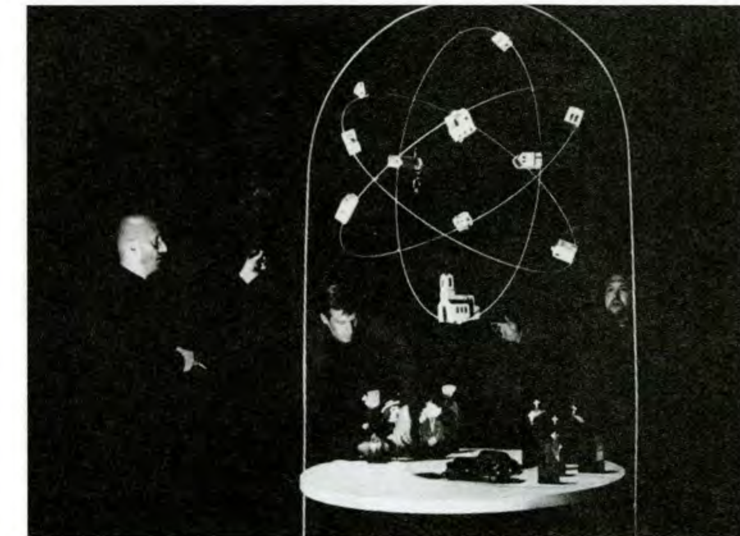
"Прыходзень". Гродзенскі абласны тэатр лялек.

"Гісторыя Снежнай Каралевы, расказаная ёю самой". Дзяржаўны тэатр лялек Беларусі.

"Трагедыя пра Макбета". Магілёўскі абласны тэатр лялек.

"Дарога ў нішто, якая сніцца". Тэатр "Вітак". Бельска-Бяла, Польшча.















"Брэменскія музыкі". Беларускі тэатр "Лялька". Віцебск.



"Брэменскія музыкі". Беларускі тэатр "Лялька". Віцебск.



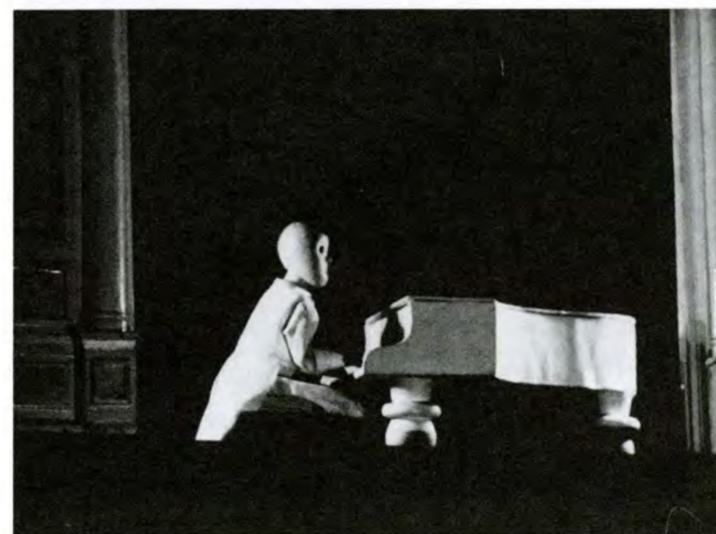
"Дарога ў нішто, якая сніцца". Тэатр "Вітак" Бельска-Бяла, Польшча.



"Ілюзіён". Екацерынбургскі тэатр лялек. Расія.



"Ілюзіён". Екацерынбургскі тэатр лялек. Расія.



"Ілюзіён". Екацерынбургскі тэатр лялек. Расія.

тут нікога не палохае. Няма такіх жанраў і стыляў, якіх лялькам варта было б асцерагацца або абмінаць. Асабліва ў Шэкспіра, геніяльнага драматурга, якому падуладныя ўсе тэатральныя накірункі. Жанр свайго спектакля аўтар сцэнічнай рэдакцыі, пастаноўшчык, сцэнограф і акцёр А.Жугжда вызначае як "інфернальныя рэмінісцэнцыі аднаго заравання". У перакладзе на больш зразумелую мову гэта азначае цьмяныя незямныя ўспаміны... Ды толькі ўспамінаць можна пра "адно зараванне", само яно (а менавіта так пазначана ў праграмцы) нічога ўспамінаць не можа. Такога кшталту прыблізнасць насцярожвае. Гэтак сама, як і тое, што сам А.Жугжда робіць у спектаклі занадта шмат. Асабісты ўдзел ва ўсім для рэжысёра звычайна азначае заведамае зніжэнне вынікаў. Бо рэжысура — гэта хутчэй мастацтва спалучэння, чым выканання. Ды толькі, відаць, Алег Жугжда — увасоблены "чалавек-тэатр".

Прыдуманы рэжысёрам спектакль існуе па-над тэкстам, нібыта незалежна ад класічнага літаратурнага твора. Здаўна знаёмы сэнс раскрываецца праз нечаканыя і зусім "іншыя" метафары, расквечваючы нюансамі звыклую ходу дзеі трагедыі Шэкспіра. Словы набываюць іншую рэальнасць, увасабляючыся ў новыя рэчы і вобразы. З адметнай плоццю і крывёю. Прыдуманага А.Жугждай хопіць на некалькі спектакляў, у якіх ад жудаснай злачыннасці можа перахапіць дух.

Адна з лепшых работ у магілёўскім "Макбеце" (хоць немагчыма назваць ніводнай з горшых) – роля Лэдзі Макбет у выкананні Ларысы Мікуліч. Цяжарная Лэдзі Макбет ласкава і пяшчотна прамаўляе словы, люляючы ляльку Макбета. Яна крохкая і кранальная, у яе лёгкая, нячутная хада, павольныя рухі і жэсты. Яе ўпэўненая нявіннасць кантрастным інтанацыйным кантрапунктам пройдзе праз увесь спектакль. Бязлітасна падкрэсліць жудасную прыроду злачынства. Менавіта натуральнасць і крыважэрная пяшчота Лэдзі Макбет вызначаць сэнсавую нечаканасць і нюансіроўку гэтай сцэнічнай версіі шэкспіраўскага твора. Кінжал, сімвал сусветнага зла, будзе ляцець у паветры праз усю сцэну. Лэдзі Макбет перахопіць яго, укладзе ў руку мужа. Тады ссякуць галаву чорнаму пеўню. Лэдзі Макбет народзіць пачвару — велізарнага чорнага павука з касматымі лапамі і чарапашым панцырам на спіне. Гэта — Чорная ўдава, укусы самкі смяротныя. З Чорнай удавой Лэдзі Макбет будзе поруч увесь спектакль. З ёй пройдзе, праплыве, нячутна праляціць пад чорным вэлюмам, калі Макбет застанецца на троне адзін. А крыху раней афарбуецца ў чырвонае прастора вакол замка, змешчанага ў невялічкім акварыуме. На працягу дзеі замак будзе плаваць у густым чырвоным тумане. Злачыннасць можа нарадзіць толькі злачыннасць.

"Макбет" А.Жугжды вабіць таленавітым валоданнем прадметам і словам, выкарыстаным як рухомы прадмет. (Заўважу, што стварэннем гукавой партытуры спектакля ў нас нават у драме дагэтуль ніхто не займаецца.) Спектакль пакідае моцнае ўражанне. І, безумоўна, пашырае далягляды нашага тэатра.

Лялечны тэатр існуе сёння на скрыжаванні разнастайных школ, прыёмаў, светапоглядаў. Ягоныя вынікі надзвычай важкія. Канцэнтрацыя вобразных метафар на адным квадратным метры сцэнічнай прасторы часам такая, што варта гаварыць пра асаблівыя тэатральныя плыні лялечных спектакляў, пра іх густы і насычаны вобразны асяродак. Роздум на прапанаваную тэму заўсёды нечаканы і глыбокі. У ляльках прынцыпова пазбягаюць зместавай банальнасці. Не ставяць эпахальныя палотны, затое вяртаюць тэатру ягонае прызначэнне: тут адбываецца шчырая, простая гутарка з гледачом, вочы ў вочы.

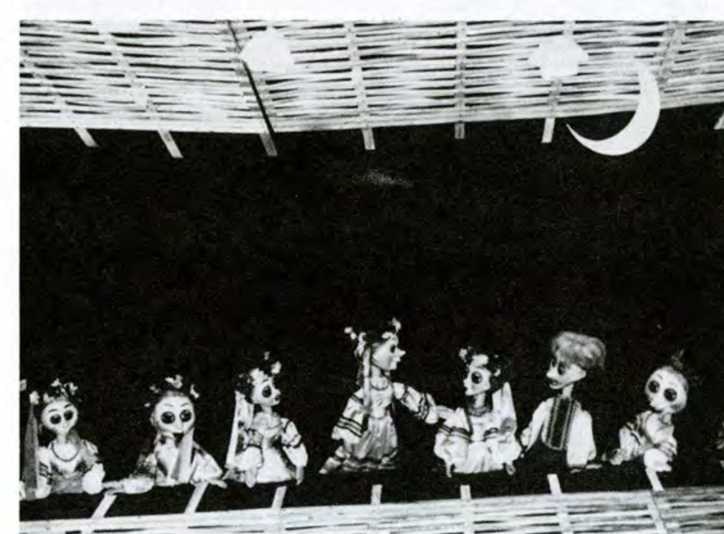
Праграму фестывалю склалі трынаццаць спектакляў. Думаю, што ўсе яны вартыя ўвагі. Польскі тэатр "Вітак" з г. Бельска-Бяла прапанаваў дакрануцца да вершаў польскага паэта Баляслава Лесмана, які, на думку стваральнікаў, "рухаецца ў напрамку ад рэальнасці". Гэты тэатр прывёз расфарбаваныя лялькі, выразаныя з дрэва, якія адмысловым чынам мацаваліся на спецыяльных прыстасаваннях. Віцебская "Лялька" літаральна абрынулася на гледачоў маляўнічым, святочным, захапляльным шоу



"Сіняя барада". Дзяржаўны тэатр лялькі, акцёра, маскі "Арлекін". Расія.



"Чароўны сон Рынглы". Латвійскі тэатр лялек.



"На Івана Купалу". Валынскі абласны тэатр лялек. Луцк, Украіна.

для дзяцей, створаным паводле казкі братоў Грым "Брэменскія музыкі". На спектаклі дзеці ад задавальнення боўталі нагамі пад крэсламі. Даўні сябар беларускіх лялечнікаў Омскі тэатр лялькі, акцёра і маскі "Арлекін" сумесна з Омскім музычным тэатрам паказаў лялечную аперэту, створаную паводле казачнага трылера пра "Сінюю Бараду". Гродзенскі абласны тэатр лялек яшчэ раз прывёз у Мінск свой знакаміты спектакль "Прыхадзень", які і так ужо сабраў безліч кампліментаў. Пастаўленую з грандыёзным размахам "Сінюю птушку" паказаў тэатр з Брэста. У гэтым спектаклі сцэнічная мішура спалучаецца з выбітнымі відовішчнымі эфектамі, арыгінальны стыль — з перайманнем, празмернасць – з узважанасцю, востры прыём – з непатрэбнай статычнасцю. На пытанне "Як гэта зроблена?" не заўсёды магчыма адказаць. Але ж адно зразумела: тэхнічная вынаходлівасць не заўсёды падмяняе рэжысуру.

Гомельскі "Хлопчык Мотл" паводле Шолам-Алейхема быў сыграны акцёрамі як кепская драма. Надзвычай абаяльнымі падаліся лялькі ў спектаклі "На Івана Купалу" паводле М.Гогаля Валынскага тэатра з Украіны.

Але ж на фестывалі былі яшчэ спектаклі, якія проста немагчыма абмінуць.

А.Ляляўскі зноў звярнуўся да свайго любімага аўтара Х.К.Андэрсена і разам з В.Рачкоўскім у Мінскім абласным тэатры лялек "Батлейка" (г. Маладзечна) паставіў спектакль "Пакінуты ўсімі" паводле казкі "Брыдкае качаня". Гадоў пятнаццаць таму гэты спектакль бадай што палічылі б дысідэнцкім. Сёння ягоная тэма — пра месца мастака ў жыцці — хвалюе з не меншай вастрынёй.

Прастата і грубасць наваколля. Беднасць. Існаванне побач з памыйніцай. Несправядлівасць і здрада. Толькі зрэдку ў блакітных акенцах на шэрай заслоне адкрываецца і вабіць іншае жыццё. Часам — прыгожае. Але недзе ўдалечыні. Галоўны герой — Мужчына ў пашарпаным плашчы — мусіць нешта асэнсоўваць. (Ягоную ролю выконвае акцёр Дзяржаўнага тэатра лялек А.Казакоў.) Ён пісьменнік. Шмат марнуе паперы. Ён непадобны да іншых і пакутуе. Астатнія проста жывуць. Прызвычаіліся да бруду. А можна раскінуць крылы і паляцець. Пра гэта — спектакль А.Ляляўскага. У фінале кола лёду бязлітасна зацягвае палонку з вадой, у якой плавае цудоўная птушка. Ляціць — Ён, Пісьменнік, Мужчына ў пашарпаным плашчы, Андэрсен. Неарэалістычным змаганнем з пошласцю хочацца назваць спектакль Ляляўскага. Беззмястоўнасць апошнім часам зрабілася нормай для бальшыні тэатраў. На пытанне "Пра што гэта?" часта ніхто не здатны адказаць. А.Ляляўскі заўсёды ведае, пра што гаворка і дзеля чаго ён звяртаецца да гледачоў. Тэмы, якія ён бярэцца ператлумачваць, — заўжды няпростыя, хваравітыя, але жыццёва неабходныя.

Фестывальныя паказы адбываліся ў перапоўненых глядзельных залах. А на спектакль Екацерынбургскага тэатра лялек "Карцінкі з выставы" месцы бралі літаральна штурмам. Гэтай пастаноўкай, а таксама "Ілюзіёнам" екацерынбуржцы зрабілі сапраўдную сенсацыю. Мастацтва гэтага тэатра — накшталт музыкі з яе бязмежнымі магчымасцямі ўздзеяння. Фантазія пастаноўшчыкаў — нястрымная і невычэрпная. Тое, што адбываецца на сцэне, аднолькава заварожвае і дзяцей, і дарослых. Спектаклі з Екацерынбурга, безумоўна, пераўзыходзяць магчымасці звычайных лялечных тэатраў. Гэта — высокае мастацтва ў вольным палёце. Калі ўжо не мае значэння ані сюжэт, ані тое, "пра што і як" гэта зроблена.

Нашы тэатры на зямлі стаяць больш трывала. Але тое, што яны ўжо могуць, дазваляе казаць пра цікавыя перспектывы. Мяркую, таму і гораду, і краіне гэтым фестывалем варта даражыць і рупіцца пра тое, каб традыцыя яго правядзення не спынялася.

Фота А.Спрынчана.

М

Таццяна Арлова

ПАРЫЖ З МАГІЛЁВА КЕПСКА ВІДАЦЬ

Як усё ж такі шкада, што мы жывём у невялічкай і даволі замкнёнай прасторы! Вось здарыцца ў нас падзея (не, не палітычны або эканамічны цуд, а культурная), і ніхто, апрача нас саміх, пра яе не даведаецца, а галоўнае — яе не ўбачыць. Цяпер з асаблівым сумам адчуваецца прыкрая адарванасць ад свету. Мне здаецца, што мы ўмеем, а магчыма, ужо навучыліся працаваць у мастацтве не так, як раней. Але ж апынаемся мы на сусветных агледзінах усё радзей і радзей. Асабліва гэта датычыцца тэатраў лялек.

З аднаго боку, радуемся, што сталі магчымыя Міжнародныя фестывалі тэатраў лялек у Мінску. З іншага боку, ну які ж гэта, так бы мовіць, міжнародны фестываль, калі ў гасцях былыя нашы савецкія рэспублікі? Што ў іх там, у еўропах і амерыках, робіцца?! І як выглядалі б мы са сваімі спектаклямі?

Запаветнае, загадкавае, цынічнае сумненне кожнага прадзюсера пра канкурэнтаздольнасць: ці пойдзе публіка, ці панясуць грошы? Як часта здараецца ўсё наадварот: у нас хваляць, у іх — халодная абыякавасць. Або ў нас змова маўчання, — у іх неверагодны поспех. Пасля гэтага да сваіх пачынаем прыглядацца больш пільна і тое-сёе заўважаць.

Прызнаюся, з цяжкасцю глядзела апошнюю работу Аляксея Ляляўскага "Ганеле", ведаючы нашу глядацкую аўдыторыю. Але, аказваецца, у Польшчы і глядач, і лялечны тэатр зусім іншыя, і спектакль меў сур'ёзны поспех у час гастроляў. Мы выхаваныя на нашых, іншых, чым ва ўсім свеце, каштоўнасцях, у нас склаліся свае ўстойлівыя стэрэатыпы, і нават спецыяліст у іх моцнай уладзе.

Гэтыя развагі навеяны рознымі падзеямі сёлетняга фестывалю тэатраў лялек, калі прызнаныя іншымі поспехі расчароўвалі, а непрызнаныя па-сапраўднаму зачароўвалі. Колькі давялося чуць і чытаць пра знакаміты омскі тэатр, які асіліў лялечна-музычную пародыю на аперэту Афенбаха "Сіняя Барада". У выніку атрымалася нейкае эстрадна-КВНаўскае прадстаўленне з яўнай прэтэнзіяй на парыжскі стыль.

Даволі ціха, без помпы і без годнай рэкламы прайшоў спектакль Магілёўскага тэатра лялек "Трагедыя пра Макбета", але менавіта ён асабіста мяне прымусіў у думках вяртацца да гэтай работы і шчыра шкадаваць, што бачылі спектакль нямногія. На радзіме, у Магілёве, яго наўрад ці ацэняць па заслугах. Ён адрасаваны дарослым, а дарослая публіка ў гэтым горадзе да лялечнага мастацтва не прывучаная. Вось паказаць бы яго за мяжой! Пераканана, упэўнена, што гэтым спектаклем мы маглі б прымусіць па-іншаму думаць пра нашу рэспубліку, ставіцца да яе як да раўнапраўнага партнёра ў культурнай прасторы, а то і як да настаўніка ў складаным майстэрстве раскрыцця духоўнага свету і духоўных сувязей.

Доўгі хрэстаматыйны тэкст Шэкспіра Алег Жугжда ўмясціў у паўтары гадзіны. Ён увогуле ўступіў з вялікім англічанінам у поўнае сааўтарства, бліскуча даводзячы, што падзеі Шатландскага каралеўства ніяк не састарэлі, а выяўляюцца на самай рознай глебе і ў розныя часы. Сцэнічная рэдакцыя, рэжысура, сцэнаграфія, выкананне шэрага роляў і нават выраб розных прадметаў для спектакля



"Карцінкі з выставы" Екацерынбургскі тэатр лялек. Расія.



"Карцінкі з выставы". Екацерынбургскі тэатр лялек. Расія.



"Трагедыя пра Макбета".



"Трагедыя пра Макбета".



"Трагедыя пра Макбета". Лялька Лэдзі Макбет.

ажыццёўлены Алегам Жугждам. Ягоны талент, ягоныя захапленні, ягоны дух і энергетыка ўвасоблены ў гэтым спектаклі. Жугжда — ягонае дыханне і ягоны матор. Усклаўшы на сябе адказнасць быць Макбетам, ён дазваляе сабе не толькі "інфернальныя рэмінісцэнцыі", але і зусім зямны суд над сваім героем.

Акцёры, гледачы і лялькі знаходзяцца ў час спектакля "Трагедыя пра Макбета" ў вузкай прасторы, якую можна адчуць локцямі і дыханнем. Пустыня і акіян з'ядналіся. Каралеўства патанае ў пяску, а замак Макбета — у вадзе акварыума. Пясок рыпіць, сыплецца, засыпае, паглынае, як няўмольны час пясочнага гадзінніка. Гадзіннік можна перакуліць, і ўсё пачнецца ад пачатку. Гісторыя паўтараецца. Пясок — знак. Яшчэ адзін знак — круглы акварыум. Над ім варожаць ведзьмы. Адбітак у вадзе хвалюе Макбета. Вада — павелічальнае шкло, скажаючае выяву. Два пачаткі Сусвету: пясок і вада. Пясок можа засыпаць вадаём. Але вада здольная змыць пясок. Хто каго?

Ёсць у п'есе Шэкспіра загадкавыя персанажы — ведзьмы. Звычайна ў драматычным тэатры на гэтыя ролі прызначаюць сталых актрыс. Яны выходзяць у бясформенных балахонах з раскудлачанымі сівымі валасамі і пачынаюць палохаць гледачоў. Многія рэжысёры даўно зразумелі, што гэтыя ведзьмы павінны быць няпростымі і зусім не казачнымі. Гэта яны заварылі жудасную крывавую кашу і жахнуліся таму, што чалавек здольны нават на большае, чым усёмагутная пошасць. Ведзьмы не проста магільшчыцы. Яны — чараўніцы.

Трое мужчын, маладыя акцёры, падзяліўшы твары да дзве палавінкі і апрануўшыся ў чорныя жаночыя сукенкі, іграюць гэтых ведзьмарак. Прачытала ў артыкуле крытыка Т.Ратабыльскай асуджэнне: "тры бясполыя ведзьмы-трансвеститы". А чаму, уласна, нячыстая сіла павінна мець дакладныя прыкметы полу? Бабу Ягу даўно іграюць мужчыны. І нікому на свеце невядома, хто яны, ведзьмы, дамавікі, барабашкі. Яны ж не зямляне і здольны перайма́ць каго заўгодна. Сёння прыкінуцца прыгажуняй, заўтра — страшыдлам марскім. Да таго ж па існуючай тэатральнай традыцыі мужчыны на сцэне здаўна замянялі жанчын, дарэчы, і ў эпоху Шэкспіра.

Прарочыцы з мужчынскай энергіяй і бесшабашнасцю вяршаць сваю крывавую справу. Выйшаўшы з-за шырмы і працуючы з лялькамі-марыянеткамі, магілёўскія акцёры надзвычай ускладнілі свае задачы. Людзі і лялькі мусяць быць роўныя. Тэхніка драматычнага акцёра не павінна саступаць майстэрству лялькавода. І пры гэтым у спектаклі Жугжды проста баляванне метафар і ігры з прадметамі.

"Трагедыя пра Макбета". Тры ведзьмы.





"Трагедыя пра Макбета". А.Жугжда (Макбет).

Акцёры, нібы язычнікі, варожаць з камянямі, перасоўваюць маленечкіх салдацікаў на полі бою, ажыўляюць блазнаў. Крывавая Лэдзі Макбет падобная да механічнай цацкі. Гэтым стварэннем з пяшчотным анёльскім галаскам і аблічам быццам авалодала нячыстая сіла і дыктуе сваю волю. Ролю Лэдзі Макбет цудоўна выконвае Ларыса Мікуліч. Можна зразумець, чаму гэтага анёла абагаўляе Макбет.

Традыцыйныя для мастацтва Дабро і Зло мераюцца сіламі даволі млява. Зло, творанае героямі Шэкспіра, сумнае і нібыта па інерцыі не можа спыніцца. Дабро — баязлівае і запалоханае. Яно можа нешта выгукнуць. Але не можа дзейнічаць. Зусім сучасная сітуацыя. У фінале лялька-марыянетка Макбет проста стамілася рабіць зло. Кіраваная рукой акцёра, яна, знясіленая, апускаецца на прыступкі і заціхае. Маленькая драўляная фігурка нагадвае спачатка старога чалавека. Навошта была ўся гэтая мітусня? І зноў згадваюцца прарочыя словы Шэкспіра з "Гамлета": "А далей цішыня..." Усё ў Жугжды лагічна: містычны і чалавечы канец спектакля.

Побач з гэтым спектаклем на фестывалі можна было паставіць толькі "Карцінкі з выставы" нашых гасцей з Екацерынбурга ды яшчэ іх жа "Ілюзіён". 60 хвілін без слоў пад музыку Мадэста Мусаргскага адбываецца ігра з механічнымі лялькамі. Мастаку Андрэю Яфімаву падуладныя ўсе цуды рукатворнага майстэрства. У галіне выяўленчай эстэтыкі гэтыя спектаклі сведчаць пра пэўны прарыў. "Несур'ёзнае" мастацтва, якім, магчыма, у Магілёве лічаць лялечны тэатр, здатнае мець не проста сур'ёзны, а, можна сказаць, шалёны поспех у Маскве. У 1997 годзе майстра з Екацерынбурга мастак Яфімаў атрымаў прэмію "Залатая маска", а масквічы проста рыдалі ад захаплення (як, зрэшты, і мы, мінчане) на спектаклях прызнаных ужо ў свеце уральскіх лялечнікаў.

Але ж калі ў спектаклях екацерынбуржцаў многае руплива зроблена, дык у спектаклі магіляўчан — выпакутавана. Зрэшты, і тут і там відавочная, несумненная наяўнасць перш за ўсё таленту. Яшчэ раз варта пашкадаваць, што гэтых падзей не бачыла шырокая аўдыторыя. "Макбет" падаўся у свой Магілёў, і толькі гулкае рэха яшчэ чутно ў дрымучым лесе нашай тэатральнай сталіцы.

І ўсё ж у маі, у самым разгары вясны, былі, былі радасці на фоне нашага звыкла шэрага і прыкрага жыцця. Было свята для нямногіх. Было.

Фота А.Спрынчана.
Пераклад з рускай мовы.

Андрэй Ахметшын

ІТАЛЬЯНСКАЯ КАМЕДЫЯ "НА СВОЙ КАПЫЛ"

"Філумена Мартурана"
Эдуарда дэ Філіпа.
Пастаноўка А.Яфрэмава.
Мастак Л.Пруднікаў.
Тэатр-студыя кінаакцёра.



Тэатр-студыя кінаакцёра можа дазволіць сабе тое, што лічыцца салодкім, але забароненым плодам для іншых драматычных калектываў, — даткнуцца да праслаўленага кінематаграфічнага твора і перакласці яго на мову тэатра.

Таму паспрабуем зразумець мастацкага кіраўніка і галоўнага рэжысёра Тэатра-студыі кінаакцёра Аляксандра Яфрэмава, які выбірае для пастаноўкі ў сваім тэатры п'есу Эдуарда дэ Філіпа "Філумена Мартурана", што паслужыла асновай для знакамітага фільма Віторыо дэ Сіка "Шлюб па-італьянску" з выдатнымі акцёрамі Сафі Ларэн і Марчэла Мастраяні ў галоўных ролях. Тэатр-студыя кінаакцёра — "на кароткай назе" з "самым масавым відам мастацтва".

У 1965 годзе на Міжнародным кінафестывалі ў Маскве выканаўца ролі Філумены атрымала прыз. Мінулі гады, але фільм не састарэў. Час ад часу ён, як і раней, збірае ля тэлеэкранаў шматмільённую аўдыторыю і нават нябачным вэлюмам ахінае невялічкую сцэну Мінскага тэатра-студыі кінаакцёра...



Цудоўна, непараўнальна іграе Любоў Румянцава ў фільме Б.Сціпанава "Альпійская балада" паводле В.Быкава. Карціна выйшла на экраны ў 1966 годзе, праз год пасля трыумфу Сафі Ларэн у Маскве. Нельга сказаць, што "Альпійская балада" пакінула менш важкі след у гісторыі кіно, чым "Шлюб па-італьянску", хоць сусветнай славы Любоў Румянцава не зазнала. Але шыкоўную італьянскую актрысу цяжка ўявіць у ролі сваёй суайчынніцы Джуліі з трагічнай гісторыі пра вайну, якую распавёў Васіль Быкаў. У вобразах, створаных Л.Румянцавай, няма нястрымнасці, страснасці, эпатажнасці, уласцівых гераіням прымадонны італьянскага кіно. Гэта зусім розныя творчыя індывідуальнасці. Але ж актрысам давялося іграць адну і тую ж ролю. Хоць Сафі Ларэн — актрыса пачуццёвасці, а Любоў Румянцава — майстра роздуму. Здаецца, што менавіта разважлівасць найбольш замінала актрысе Л.Румянцавай у рабоце над роляй Філумены. Яе Філумена Мартурана — ахвяра няўдзячных мужчын і цяжкага сацыяльнага становішча. Гэта актрыса і перадае амаль што з матэматычнай дакладнасцю. Сафі Ларэн менш за ўсё цікавілі сацыяльныя абставіны. Здаецца, што яна наўмысна не паглыблялася ў сэнс тэксту. Цудоўны камічны эфект яе ролі дасягаецца здольнасцю актрысы хутка, "незнарок" вымаўляць словы. Яе крыўда і папрокі ў бок Даменіка — гэта бессэнсоўныя "адзінкавыя" стрэлы, бясшкодныя і смешныя, як наваго́днія хлапушкі. Таму вобраз атрымаўся "лёгкім", мілым, прывабным, без прэтэнзій на асаблівую драматургічную глыбіню. Якую, магчыма, і не варта было шукаць у гэтым драматургічным творы.

Акцёр Пётр Юрчанкоў вядомы беларускаму кінагледачу бадай што больш, чым іншыя ягоныя калегі-суайчыннікі. Калі ў фільме быў патрэбны вобраз абаяльнага бландзіна з жорсткім характарам, акцёра з радасцю запрашалі на

П. Юрчанкоў (Даменіка), Л. Румянцава (Філумена).

С. Іваноў (адвакат Начэла), П. Юрчанкоў (Даменіка), А.Караблёва (Дыяна)

ролю. Шматлікія персанажы другога плана, эпізоды, сыграныя ім у розных карцінах, запомніліся гледачам экспрэсіўнай самаахвярнай акцёрскай работай. У спектаклі "Філумена Мартурана" П.Юрчанкоў дэманструе гэткія ж уласцівасці. Ягоны Даменіка, неафіцыйны муж Філумены, дзёрзкі, настырны, непрымірымы, сапраўдны лавелас і заваёўнік жанчын. Здаецца, акцёр дакладна выконвае задачу, пастаўленую драматургам у п'есе. Перад намі — нядзяячны кахаак, прычына слёз і крыўды Філумены, які здатны толькі забаўляцца, даваць хлуслівыя абяцанні і здраджваць... Але цікава, што пры тым жа самым тэксце, поўным лаянкі і жорсткіх здзекаў, самі італьянцы паказваюць сталага каханка-героя зусім інакш. Яны малююць вобраз мізэрнага і смешнага чалавека, вартага спачування. Таму што зусім не Філумена Мартурана — самая няшчасная і зняважаная істота ў "Шлюбе па-італьянску"! У выкананні Марчэла Мастраяні Даменіка легкадумна прагуляў сваё жыццё, ды так і не здолеў знайсці ні сэнсу існавання, ні шчасця, ні апірышча ў сям'і. Даменіка па-сапраўднаму няшчасны! Пакутує ад дакораў сумлення, але нязд атны супрацьстаяць самому сабе, сваім заганам! Яго палохае будучыня. Ён баіцца расплаты... Таму Даменіка і выказвае незвычайнае высакародства, калі прапануе Філумене руку і сэрца.

Своеасаблівасць спектаклю надаюць арыгінальныя музычна-харэаграфічныя нумары. Кампазітар В.Іваноў напісаў музыку і выкарыстаў верш паэта У.Някляева. Песні выканала І.Афанасьева ў суправаджэнні вакальнай групы "Камерата". Балетмайстар М.Дударава, якая распрацоўвае пластыку для многіх спектакляў на розных сцэнах краіны, зрабіла некалькі кранальных танцавальных эцюдаў у стылі "блюз".

Ды толькі ці ў адным кірунку ішлі да пастаўленай мэты шматлікія ўдзельнікі праекта? Можа быць, у межах "агульнай справы" кожны хацеў зрабіць штосьці сваё, асобнае?

"Наўмысна неітальянская камедыя" — так можна было б з гумарам вызначыць жанр пастаноўкі. Катэгарычна "пасвойму" вырашылі разгляддаць стваральнікі спектакля матэрыял, які мае ў свядомасці гледачоў яркі ўстойлівы вобраз. Але ж калі творцы не ўлічваюць выдатны вопыт папярэднікаў, праблемы, якія ўзнікаюць перад імі, часам здаюцца цяжкавырашальнымі.

Пераклад з рускай мовы.

М



В. Арланава (Лючыя), У. Грыцэўскі (Альфрэда). "Філумена Мартурана" Эдуарда дэ Філіпа. Тэатр-студыя кінаакцёра.

Таццяна Катовіч

ШКЛЯНЫЯ ФАНТАЗІІ ДОКТАРА ЗЕЕТА

"Пісьменныя" Маціяса Чокэ. Пастаноўка і сцэнаграфія В.Баркоўскага. Пастаноўшчык па пластыцы — Б.Сяўко. Беларускі тэатр імя Якуба Коласа.

На Чытаннях нямецкіх п'ес, наладжаных Інстытутам імя Гётэ і Тэатрам-лабараторыяй беларускай драматургіі яшчэ ў 1997 годзе, "Пісьменныя" М.Чокэ былі экспромтам, прачытаным коласаўскімі акцёрамі. Тады ж узнікла ідэя дэкарацый да паказу, хоць на момант чытанняў сцэнаграфія была неабавязковая. Відаць, у значнай меры дэкарацыя і сыграла сваю адметную ролю ў пастановачным вырашэнні твора, такім сучасным, нечаканым і глыбокім па мастацкай сутнасці.

Віцебская інтэрпрэтацыя драматургічнага твора аказала моцны ўплыў не толькі не гледачоў, але, што важна адзначыць, і на саміх удзельнікаў чытання п'есы — віцебскіх акцёраў. Яны атрымалі магчымасць выпрабаваць сябе ў новай прафесійнай якасці — гэты матэрыял патрабаваў умення існаваць у гранічна ўмоўнай сцэнічнай прасторы.

На пачатку мінулага сезона Віталь Баркоўскі паставіў спектакль па гэтай п'есе, паказаў яго на фестывалі нямецкай драматургіі ў Мінску і атрымаў прыз за лепшую рэжысуру і сцэнаграфію.

Сцэнаграфія Баркоўскага грунтуецца на візуальнай графічнасці асяродка. Уменне рабіць спектаклі амаль з нічога выкарыстана рэжысёрам у поўнай меры. Прамавугольнікі празрыстага арганічнага шкла на чорных кубах нагадваюць рэквіем-помнікі. Сцэнічная прастора падзелена па геаметрычных лініях, якія надаюць ёй строгасць і вызначаюць дакладны рытм.

Сцэна са спектакля "Пісьменныя".



Дзеянне п'есы адбываецца ў храме: вертыкальныя плоскасці шкла аддалена падобныя на бакавыя нефы, а гарызантальныя, размешчаныя ў глыбіні сцэны, нагадваюць трансепт... Спектакль зроблены ў жанры тэатра абсурду, у ім іронія — спосаб перадаць трагічнасць існавання. У плоскасці шкла ўзнікае адлюстраванне. Яно недакладнае, няпэўнае. Тут рэальнае робіцца нерэальным. За плоскасцю шкла існуюць героі. Гармонія іх жыцця парушаная. Менавіта гэты канфлікт з'яўляецца цэнтральным у спектаклі.

Самнамбулы ці аўтаматы, персанажы існуюць нібы адзінае пластычнае цэлае, ствараючы такім чынам групавы партрэт часу. Яны размаўляюць у аднолькавых рытме і танальнасці. В.Баркоўскі аб'ядноўвае вонкавыя вобразы персанажаў, вылучаючы асобных герояў. Кожны на нейкі час робіцца галоўным — са сваёй драмай, са сваёй тэмай, са сваім момантам ісціны.

...Сузанна Серваль атрымлівае прэмію за літаратурную і тэарэтычную працу, якая з'яўляецца пэўным этапам у навуцы. Кола знаўцаў не прымае манеру маладой лаўрэаткі і яе мысленне. Лаўрэатства і інтэлект не даюць сёння ніякага прыбытку. Перад гераіняй паўстаюць зусім будзённыя пытанні, вырашыць якія аказваецца няцяжка, напрыклад, у шоу-бізнесе. Ніякія намаганні старшыні журы прафесара Зеета, навукоўца і прадстаўніка культурных колаў, нічога не вырашаюць: гераіня назаўсёды адыходзіць ад вызначанага талентам шляху. Прафесар вар'яцее, памірае.

Гэты сюжэт нагадаў рэжысёру Віталю Баркоўскаму трагедыю іншага персанажа нямецкай драматургіі: ён праводзіў аналогіі з Маціусам Клаўзенам з п'есы "Перад захадам сонца" Г.Гаўптмана. (М.Чокэ, дарэчы, атрымаў прэмію імя Г.Гаўптмана за сваіх "Пісьменных".)

На думку рэжысёра, адна з асноўных тэм класічнай драматургіі, процістаянне героя і соцыуму, у якім герой трагічна гіне, у маладога нямецкага драматурга набывае новае адценне.

Час завёў нас у абсурдныя абставіны: набыткі культуры многім уяўляюцца непатрэбнымі і нават смешнымі. Сёння лёгка, проста і цудоўна можна абысціся без усялякіх ведаў, без усялякіх каштоўнасцей і традыцый. Чокэ падкрэслівае, што гэта не метафара, а рэаліі сённяшняга светапогляду. Яго п'еса завяршаецца поўнай перамогай кола "знаўцаў". Традыцыйнасць сюжэта ў Чокэ спалучаецца з новай тэмай — адмаўлення культуры.

Коласаўскія акцёры ў спектаклі працуюць у надпобытавым плане. Ва ўмовах вонкавай "літаграфіі" (так хочацца ахарактарызаваць візуальнасць спектакля з ягонай сцэнаграфіяй, чорнымі касцюмамі і пластыкай) акцёрам неабходна было стварыць знакавыя вобразы. Прынцып акцёрскага існавання ў спектаклі — абагульненне сэнсу і абвострана псіхалагічная глыбіня пачуццяў. Узнікае адчуванне ўзаемадзеяння тонкага і зладжанага ансамбля з унутранай інтэлігентнасцю пастаноўкі. Пранізлівы трагізм, які кожны з нас зведаў і адчувае навокал сябе, коласаўскія акцёры здолелі вельмі тонка перадаць на сцэне. Элегантны доктар Зеет (В.Грушоў), Фрыц і Наведвальнік (Б.Сяўко), Вытворца дырыжораў (В.Дашкевіч), кранальная пані Кранц (Т.Скварцова), пікантная Жонка (Т.Шашкіна), вытанчаны Камісар паліцыі (Л.Антосева), вульгарная Медсястра (В.Куляшова)...

Адну з галоўных роляў у спектаклі сыграў Г.Лойка. Ягоны Малады чалавек, антыпод доктара Зеета і злы геній Сузанны Серваль, існуе на мяжы вострай характарнасці і жорсткай дэманічнай клаунады. У спектаклі дэбютавала студэнтка Беларускай акадэміі мастацтваў Ірына Цішкевіч. Сузанна Серваль у яе выкананні праходзіць усе прыступкі псіхалагічнай адаптацыі да масавай культуры і знішчэння асобы.

Гэта першы вопыт абсурдысцкай пастаноўкі на коласаўскай сцэне. Акцёры годна паказалі сябе ў еўрапейскай тэатральнай традыцыі, яшчэ раз прадэманстравалі сваю здольнасць да зладжанай ансамблевасці.

Спектакль Віталя Баркоўскага быў на выязным пасяджэнні Саюза літаратурна-мастацкай крытыкі адзначаны як лепшы спектакль коласаўскага рэпертуару.

Фота А.Хітрова.

М



І.Цішкевіч (Сузанна Серваль), Г.Лойка (Малады чалавек).

Міхась Цыбульскі

МАГНІТНАЕ ПОЛЕ СЮРРЭАЛІЗМУ

Дыскусіі і спрэчкі пра сацыялістычны рэалізм, што разгарнуліся ў друку ў сярэдзіне 80-ых гадоў, прадэманстравалі відавочную для многіх неакрэсленасць яго межаў. "Дыягназ", пастаўлены яму шэрагам мастацтвазнаўцаў, пацвердзіў існаванне з'яў, што выпадалі з кантэксту не толькі сацыялістычнага, але і сучаснага рэалізму ў цэлым. Для большасці, аднак, не стала адкрыццём, што "рэалізм у яго сучасных формах, тыпу фотарэалізму, гіперрэалізму, нэаэкспрэсіянізму, спантаннага наівізму, не гаворачы ўжо пра розныя сучасныя трансфармацыі сюррэалізму, канструктывізму, оп-арта і поп-арта, шырока прысутнічае ў вобразна-пластычным арсенале сучаснага жывапісца"[1].

Сюррэалізм, разам з абстракцыянізмам, доўга лічыўся ў нашым грамадстве найбольш негатыўнай з'явай буржуазнай культуры з-за яго дэманстратыўнай супрацьлегласці прынцыпам сацыялістычнага мастацтва. Тым не менш меркаванне, што "сюррэалізм і экспрэсіянізм з'яўляюцца дзвюма "агульнавядомымі падвалінамі мастацтва XX стагоддзя"[2] пацверджана самой гісторыяй. Дарэмна вядомы тэарэтык сюррэалізму Андрэ Брэтон хваляваўся, што ў Савецкім Саюзе не прымаюцца ідэі сюррэалізму і мастацтва гэтага накірунку[3]. На нашу ж думку, нават нягледзячы на спазненне, "забаронены плод" сюррэалізму не толькі прыцягнуў увагу беларускіх мастакоў, але ў іх творчасці пераадолеў непамерныя амбіцыі, палітычнае і мастацкае сектанцтва, пастаянную скандальнасць, накіраваную супраць інтэлектуалізму, маральных каштоўнасцяў, уласцівыя шэрагу адэптаў сюррэалізму. І хоць "гістарычны" сюррэалізм афіцыйна завяршыў сваё існаванне ў 1969 годзе[4], распрацаваныя ім прыёмы, напрыклад у жывапісе, не ператварыліся ў мёртвыя музейныя рарытэты. Наадварот, з цягам часу "магнітнае поле" сюррэалізму не толькі не слабела, але і заваёўвала "тэрыторыю" ў мастацтве ўсё новых і новых краін.

Так адбывалася і таму, што сюррэалізм ніколі не з'яўляўся асобнай нацыянальнай традыцыяй ці нейкай новай мастацкай школай, а заўжды існаваў як спосаб пазнання свету[5], своеасаблівы метад мастацкага мыслення.

Марк Шагал, відаць, — адна з першых постацяў у беларускім жывапісе пачатку XX стагоддзя, чыя злучанасць з вытокамі сюррэалістычнага метаду ў мастацтве



Уладзімір Тоўсцік. Двое. Алей, 1992.

наўрад ці можа быць аспрэчанай. І хоць сам мастак адмяжоўваўся ад сюррэалістаў і абвінавачваў іх у празмерна літаратурным падыходзе да жывапісу[6], яго творы шмат у чым сугучныя сюррэалізму. Агульнавядома, што сюррэалісты не толькі праяўлялі цікавасць да сістэмы фантастычных асацыяцый і сумяшчэнняў вобразаў у карцінах М.Шагала[7], але і разглядалі яго як аднаго з папярэднікаў свайго руху, які ў сваёй творчасці сумяшчае рэальнае і мроі.

Ужо ў 30-ыя гады сюррэалізм перастае быць пераважна парыжскай з'явай. Пазней, нягледзячы на "жалезную заслону", ідзе працэс паступовага ўцягнення сюррэалістычных метадаў у мастацтва сацыялістычных краін. Аднак ў жывапісных кампазіцыях мастакоў СССР метафізічныя і сюррэалістычныя матывы сустракаюцца не раней за другую палову 50-ых гадоў. У беларускім жывапісе 40-ых — 50-ых гадоў пануючым стылем застаецца сацыялістычны рэалізм, які хоць і ператвараецца, з-за сваёй моцнай ангажаванасці і нязменнасці, у "дзяржаўны акадэмізм"[8], у параўнанні з агульнасаюзным носіць больш мяккі і лірычны характар.

У 60-ыя гады, якія ў СССР характарызаваліся як "адліга", калі ў Амерыцы і Еўропе асабліва ажывілася цікавасць да сюррэалізму, беларускае мастацтва заставалася "глухім" нават да лепшых дасягненняў замежнага нерэалістычнага мастацтва. Творы, якія выходзілі за межы сацрэалізму (што хоць і рэдка, але з'яўляліся ў творчасці асобных беларускіх мастакоў), маглі існаваць толькі на ўзроўні "хатніх" распрацовак ці ўвогуле мастацтва андэрграўнда. Праўда, мастакі, якія ў СССР праявілі цікавасць да сюррэалістычнай вобразнасці, намацалі для сябе некаторыя выхады ў часопісную і кніжную графіку, але іх "чыстая" творчасць таксама заставалася па-за законам"[9].

У сярэдзіне 70-ых дзяржаўны прэс у адносінах да мадэрнізму быў часткова аслаблены[10]. У гэтыя часы сацыялістычны рэалізм пачаў страчваць сваю актуальнасць і папулярнасць. Гублялі былую славу класіцызм і рэалізм перадзвіжнікаў, што, пераплятаючыся, стваралі яго структурна-тыпалагічную базу. Менавіта ў сярэдзіне 70-ых агульнай рысай беларускага жывапісу становіцца асэнсаванне ўласнай "унутранай прасторы" твора, зарыентаванае на метафізічныя ідэі. Надыходзіў час станаўлення мастацтва "індывідуальных міфалогій", у якім адметнае месца належала філасофскай ідэі і арыгінальнай пластыцы. Гэтаму працэсу садзейнічала ящчэ адна важная тэндэнцыя ў развіцці беларускага мастацтва 70-ых — цікавасць да асобы. Сюррэалізму, які заўжды ўслаўляў імкненне мастака ствараць "свет для сябе", сваю рэальнасць, а ў пачатку 70-ых да таго ж перажываў новы эвалюцыйны этап свайго развіцця[11], апошняя тэндэнцыя была асабліва сугучнай. Шэрагу беларускіх мастакоў імпанавала адсутнасць канкрэтных рэцэптаў у творчасці, магчымасць выкарыстання ў пабудове твораў прынцыпаў алагічнасці і антырацыяналізму. Выкарыстоўваючы метафарычнасць, разнастайныя сістэмы кадзіравання пластычнай мовы, тэкст і падтэкст, ужываючы ў кампазіцыях прынцыпы мантажу і калажу, злучаючы разначасавыя элементы ў прасторы, мастакі, магчыма, і не заўжды свядома засвойваюць прыёмы сюррэалістычнага жывапісу. У значнай ступені дзякуючы маладому пакаленню беларускіх графікаў і жывапісцаў у канцы 70-ых — пачатку 80-ых гадоў назіраецца сапраўдны ўздым беларускай школы станковага жывапісу. Асабліва карысным для пошукаў уласнай манеры ў прасторы мастацтва становіцца знаёмства і засваенне багатай спадчыны замежнага мастацтва, у тым ліку і сюррэалізму.

Нягледзячы на тое, што абодва напрамкі, у якіх гістарычна развіваўся сюррэалізм[12], знайшлі прыхільнікаў сярод беларускіх жывапісцаў (першы, пабудаваны на аўтаматызме, спанатанным маляванні, зацікавіў абстракцыяністаў; другі, набліжаны да ўзораў класікі, заснаваны на эклектычна-натуралістычнай фіксацыі аб'ектаў, стаў часткай афіцыйнага мастацтва), менавіта другі заслугоўвае асаблівай увагі дзякуючы сваёй самабытнасці ў межах агульных сюррэалістычных тэндэнцый.

Засваенне беларускім жывапісам прынцыпаў сюррэалізму было пазбаўлена прызнакаў гомамарфізму — прамога адлюстравання адной сістэмы ў другой з захаваннем яе ўнутранай структуры. Логіка пераемнасці тут своеасаблівая. Яна грунтуецца на распрацоўцы шматлікіх стылявых мадыфікацый сюррэалізму.

Адчуванне маладымі мастакамі неабходнасці іншых падыходаў да творчасці спалучалася з захапленнем рэлігіяй, філасофіяй, гісторыяй, магіяй і г. д. Адмаўляючыся ў сваіх творах ад апавядальнасці і паслядоўнасці, жорсткіх лагічных сувязяў у стварэнні вобразнага ладу, мастакі, тым не менш, не былі схільныя да поўнага абсурдызму ці пазбаўлення твора камунікатыўнасці. Наадварот, актыўны зварот да складанага сімвалічнага значэння асобных выяўленчых элементаў і рэальнай міфапаэтычнай прасторы стаў адметнай рысай сюррэалістычных твораў у беларускім жывапісе.

Асаблівую ролю ў росце папулярнасці сюррэалізму адыграў фотарэалізм, які ў гэты час набыў статус легальнай плыні ў мастацтве сацыялістычнага рэалізму[13].

Прыкметна, што жывапісцаў, якія "маскіравалі сваю творчасць пад сацыялістычны рэалізм, але выкарыстоўвалі не рэалістычныя прыёмы"[14], ратавала менавіта наяўнасць акадэмічна напісаных рэалістычных элементаў. У вачах асобных чыноўнікаў ад мастацтва такі жывапіс мала чым адрозніваўся ад звыклага рэалізму і зусім не нагадваў "пачварнага прывіду"абвешчанага адыходзячым у гісторыю "псіхічна хворага сюррэалізму". Па сутнасці, у пачатку 80-ых дзяржава страціла манаполію кіравання мастацтвам, хоць бюракратычная цэнзура пры адборы твораў для айчынных рэспубліканскіх аглядаў працягвала існаваць.

Сярод кампазіцый беларускіх мастакоў другой паловы 70-ых гадоў, якія былі блізкія да сюррэалізму, можна назваць некаторыя творы Г.Скрыпнічэнкі ("Трансфармацыя розуму"), М.Селешчука (асабліва яго "Партугальскую нізку"). Падкрэслена сюррэалістычнымі выглядаюць і кампазіцыі А.Ісачова ленінградскага перыяду яго творчасці. Часам і цалкам рэалістычныя па сваёй вобразнай і кампазіцыйнай структуры творы былі пабудаваны на прынцыпах яўна сюррэалістычнай эстэтыкі шоку, ударнага ўздзеяння на пачуцці гледача (як, напрыклад, "Аварыя" М.Селешчука).

Цікавасць да сюррэалізму тлумачыцца зусім не тым, што ўсё ўчарашняе мастацтва было дрэннае. "Проста ў ім ўсё было вядома загадзя. Кожная новая выстава не абяцала нічога новага. Падобна было на тое, што да пачатку 1980-ых усе існуючыя ў ім стылі ўжо вычарпалі сябе і мастацтва асуджана толькі на паўтор"[15]. Многім здавалася, што "архіпелаг" постмадэрнісцкіх прыёмаў у спалучэнні з метафарычнасцю сюррэалізму забяспечаць сучаснаму рэалізму як быццам бы больш перспектываў для паспяховай эвалюцыі, чым, напрыклад, экспрэсіянізм. Больш глыбокаму знаёмству з гістарычна ўжо апрабаванымі тэарэтычнымі асновамі, эстэтычнымі канцэпцыямі сюррэалізму спрыяла шырокая даступнасць у 80-ыя гады многіх раней забароненых філасофскіх вучэнняў, сярод якіх значнае месца займалі тэорыі З.Фрэйда.

У сярэдзіне 80-ых гадоў сярод беларускіх мастакоў распаўсюджваецца знешне амаль акадэмічны стыль, у якім сціраюцца межы паміж рэалістычнымі і звышрэалістычнымі вобразамі.

Звяртаючыся да традыцый класічнага жывапісу, да набыткаў старой еўрапейскай мастацкай школы, беларускія жывапісцы ўзбагачаюць іх уласнымі фантазіямі, напаўняюць у нечым нават падсвядомым. Падсвядомасць і яе роля ў стварэнні кампазіцый беларускімі мастакамі, якія выкарыстоўвалі сюррэалістычныя прыёмы, патрабуе спецыяльнага тлумачэння. Для большасці творцаў яна не стала адзіным сродкам іх мастацкіх летуценняў. Менавіта ў гэтым шматлікія варыянты беларускага сюррэалізму адрозніваюцца ад так званага "абсалютнага рэалізму" (тэрмін М.Эрнста), які катэгарычна адмяжоўваўся ад усялякіх рысаў разумовай дзейнасці. "Аўтаматызм" у жывапісе, заснаваны на вольным патоку асацыяцый, аказаўся мала цікавым для беларускіх мастакоў, як і некаторыя іншыя эпатажныя прыёмы сюррэалістычнай творчасці. Між іншым адзначым, што ў гісторыі сюррэалізму "аўтаматызм" адыходзіць на другі план ужо ў 30-ыя гады, саступаючы месца свядомым і паслядоўным метадам[16]. Ды нават і сам Фрэйд ніколі не верыў, што падсвядомыя думкі больш сапраўдныя, чым свядомыя рашэнні[17].

У беларускім варыянце сюррэалізму рэальны свет успрымаецца як зыходны матэрыял, які мастак імкнецца "пераадолець", разбураючы пры гэтым ілюзію рэальнасці. Сюррэалістычны эфект дасягаецца рэзкім ссоўваннем падзей у прасторы і часе, падкрэсленым алагізмам, мастацкай гульнёй. Творы разлічаны на адначасовае зрокавае і разумовае ўспрыманне. Нягледзячы на нярэдка зразумелую агульную канцэпцыю, значная частка сэнсу застаецца як бы дасягненнем свядомасці творцы, якую немагчыма асэнсаваць і разгадаць. Часам і няма чаго разгадваць: твор можа быць усяго толькі прыгожым мастацкім "акрабатычным" эцюдам. Тым не менш, як і большасць твораў заходнееўрапейскіх і амерыканскіх сюррэалістаў, кампазіцыі беларускіх жывапісцаў, на першы погляд нелагічныя і бессэнсоўныя, пабудаваны даволі лагічна. Невыпадковая "выпадковасць" абсалютызуецца, становіцца адным з прынцыпаў кампазіцыі і адбору элементаў для мантажу.

Пранікненню сюррэалізму ў беларускі жывапіс 80-ых гадоў спрыялі і ўласцівыя мастацтву гэтага часу рамантычныя тэндэнцыі. Сюррэалізм заўжды жывіўся рамантычнымі ідэямі[18]. Рамантычны універсум у беларускім жывапісе 80-ых абапіраўся на нацыянальныя, гістарычныя, этнаграфічныя традыцыі, фальклор. Асабліва яскрава гэта праявілася ў творчасці М.Селешчука, многія кампазіцыі якога нагадваюць неарамантычныя інтэрпрэтацыі народнай стылістыкі з уласцівай ёй гульнёй. Толькі гульня гэта хутчэй з'яўляецца гульнёй без правілаў і будуецца па метафізічных законах. Менавіта прынцып гульні становіцца цэнтральным канструктыўным элементам, напрыклад, у такіх творах М.Селешчука, як "Казачны калейдаскоп-І", "Казачны калейдаскоп-ІІ", "Казачны калейдаскоп-ІІІ" (1984—1985). Кожная рэч у яго кампазіцыях становіцца носьбітам чалавечага і анталагічнага сэнсу, ператвараецца ў метафізічны знак, злучаны з астатнімі алагічнымі сувязямі. На наш погляд,



Уладзімір Савіч. Край, дзе душы спяць. Акварэль, тэмпера, 1988.

сапраўдная рэальнасць у творах М.Селешчука як бы прыхоўваецца. Але аўтарскія фантазмы, нягледзячы на іх парадаксальнасць, закадзіраванасць і загадкавасць, так ці інакш суадносяцца з нашым рэальным жыццём, навакольнай рэчаіснасцю, нашымі пачуццямі-памкненнямі[19]. Свет вобразаў М.Селешчука адметны: мастак нібы адначасова жыве ў рэальнасці і ў куточках сноў. Таму і этымалогію вобразаў у мастака наўрад ці можна акрэсліць нашэптваннем падсвядомасці ці вынікам рамантычных медытацый. У значнай ступені вобразы фарміруе мастацкае аперыраванне гістарычнымі і рэалістычнымі, казачнымі і этнаграфічнымі вобразамі, уласнымі ўспамінамі і асацыяцыямі. Сама прастора ў М.Селешчука не фантастычная, але яна мае некалькі вымярэнняў, яе успрымаеш як бы звонку і знутры. Знешняя ірацыянальнасць не захіляе кампазіцыйнай абдуманасці твораў.

Пры ўсёй відавочнасці сюррэалістычных сродкаў у творчасці Г.Скрыпнічэнкі яго, як і М.Селешчука, нельга назваць артадаксальным, паслядоўным сюррэалістам. Разважлівасць і тонкі разлік катэгарычна супрацьстаяць веры ў самнамбулізм мастака[20]. Г.Скрыпнічэнка — творчая натура, што вольна маніпулюе уласнымі фантасмагорыямі. Мастак асабліва ўважлівы да перадачы асобных элементаў кампазіцыі, не пазбаўленых гістарычнага кантэксту. Прыкметна, што шматлікія паўторы мінулага ў рэчаіснасці становяцца характэрнай рысай новай хвалі ў мастацтве — постсюррэалізму[21].

У канцы 80-ых гадоў надзвычай востра адчуваецца, што "сацрэалізм цяжка дыхае нам у патыліцу і мы ліхаманкава спрабуем знайсці яму замену"[22]. Перабудова прыносіць у мастацтва афіцыйны дазвол на выстаўкі нефармалаў. Свайго апагея ў гэты час дасягаюць ідэі абсурднасці сучаснага свету, варварскай ролі чалавека ў разбурэнні яго гармоніі. Праблемы экалогіі ўскладняюць і без таго складаныя сацыяльна-палітычныя працэсы. Сам час, як ніколі раней, знаходзіць адлюстраванне ў тэрмінах сюррэалізму. Не выпадкова мастакі ўсё часцей звяртаюцца да паэтыкі І.Босха і П.Брэйгеля. Мастацтва трымаецца нейкага памежнага стану: паміж рэальным і ірэальным. Глыбокая трывожная парадаксальнасць характэрызуе многія творы гэтага перыяду. Усёпранікальная метафарычнасць, што злучае мінулае, сучаснае і будучае, становіцца ўласцівай многім жывапісным кампазіцыям. У часы перабудовы ў тэматычна акрэсленых творах некаторых беларускіх жывапісцаў такія паняцці, як "мір", "жыццё", "зямля", "маці" і г. д., нярэдка набываюць высокае гучанне дзякуючы своеасабліваму сюррэалістычнаму вытлумачэнню (кампазіцыі У.Савіча "Зямля маці мая" (1986), Г.Скрыпнічэнкі "Ахвярам усіх трагедый прысвячаю" (1986), У.Тоўсціка "Летні вечар" (1986), У.Куфко "Тры дрэвы" (1989) і інш.). Ракурс "наіўнага" ўспрымання свету прыадчыняе мастакам багатую вобразную "палітру" першасімвалаў, архаічных першаструктур (яйка, агонь, дрэва і іншыя). Так, перад гледачом нібыта "ў сне ўсплываюць архетыпавыя вобразы мінулага, а ва ўяўленні спасцігаецца астральны сэнс свету"[23]. Не страчваюць сваёй папулярнасці і шматзначныя сімвалічныя і асацыятыўныя вобразы. Аднак лірызм у паэтыцы беларускіх жывапісцаў вядзе да адмаўлення ад шырокага ужывання ўласцівага сюррэалізму прынцыпу "натуралістычнай пермутацыі"[24], які заключаецца ў спалучэнні ў адным аб'екце элементаў жывой і нежывой прыроды, тэхнікі.

У 90-ыя гады сусветны сюррэалізм як быццам канчаткова вызваляецца з-пад улады "падсвядомага аўтаматызму" і вызначае сябе як "ірацыянальны інтэлектуалізм"[25]. Менавіта інтэлектуалізм сведчыць пра наяўнасць глыбінных сэнсавых пластоў у творы, пра існаванне своеасаблівых лагічных сувязяў паміж імі, а нярэдка і знешняй сюжэтнай канвы. "Зварот да сюжэта, фабулы — няхай нават і ў дастаткова містыфікаванай, зашыфраванай форме — з'ява тыповая для навейшага авангардысцкага мастацтва ў позніх постмадэрніскіх яго разнавіднасцях"[26], што чарговы раз падкрэслівае наяўнасць агульных тэндэнцый у мастацтве.

Сюррэалістычную накіраванасць у 90-ыя гады пацвердзілі многімі сваімі творамі Г.Скрыпнічэнка, М.Селяшчук, В.Альшэўскі; аб сваёй далучанасці да сюррэалізму заявілі А.Тарановіч і віцебскія мастакі А.Ісачанкаў і С.Кухто. Творы ўсіх пералічаных мастакоў гэтага часу вызначаюцца больш высокай ступенню эстэтызацыі, рафінаванай вытанчанасцю. Кампазіцыі перанасычаны сэнсамі. Пры гэтым нават самі назвы нагадваюць моўныя формулы, выклікаючы падабенства з літаратурнымі тэкстамі. І яшчэ адзін блок твораў, якія намі адносяцца да сюррэалістычных, доўгі час табуіраваных, — эратычны. Для мастацтва сацрэалізму само існаванне эратычных матываў было праблематычным. І тым не менш эротыка прыходзіць у беларускі жывапіс не толькі як інварыянт тэмы кахання, але і як паэзія пачуцёвай асалоды. Магчыма, у творах беларускіх мастакоў эратычны змест не характарызуе накірунку, як аб тым марыў А.Брэтон, і нават не заўсёды ўздымаецца да ўзроўню сакральных філасофскіх прынцыпаў. Але відавочна, эратызацыя сюррэалістычнай рэальнасці дапамагае ў мастацкіх вобразах адлюстраваць у большай паўнаце думкі і пачуцці людзей (кампазіцыі Г.Скрыпнічэнкі "Плач зязюлі" (1990), У.Тоўсціка "Двое" (1992)).

Адна з актуальных праблем, што ў пачатку 90-ых пачала хваляваць мастацтвазнаўцаў, звязана з захаваннем цэласнасці сучаснай культуры, эклектызм якой дасягнуў вышэйшай ступені[27] і якая апынулася пад пагрозай распаду на субкультуры[28]. Зразумець ролю сюррэалізму зусім не азначае ўсвядоміць, што не было адзінай гісторыі беларускага мастацтва XX стагоддзя. Хутчэй наадварот, гэта адзіны шлях, здольны дапамагчы скласці сапраўдную гісторыю мастацтва, у якой знойдзецца адпаведнае месца для стаўшых гістарычнай рэальнасцю разнастайных мадэляў сюррэалізму. І толькі супакойваючы сябе тым, што "ў XX стагоддзі салідны мастацкай крытыцы ўласціва памыляцца, быць блізарукай, прымаць на веру і залішне ўзносіць фальшывыя каштоўнасці"[29], перачытваеш эпітафію больш чым дваццацігадовай даўніны: "Эпідэмія сюррэалізму паступова згасае. (...) Прываротнае зелле некалі моднага мастацтва, якое сёння нагадвае згніўшы труп, яшчэ не зняты з шыбеніцы, страчвае сваю сілу. Бязлітасная рука часу дакранулася да творчасці многіх яго падзвіжнікаў, на пацямнелых творах якіх ужо выразна чытаецца: "memento mori" — прыгавор часу..."[30]. Сёння гэта мастацтвазнаўчае прароцтва гучыць хутчэй як чарговы сюррэалістычны тэкст, пацвярджаючы жыццястойкасць эстэтыкі сюррэалізму ў нашым стагоддзі, здольнасць сюррэалізму прарасціць насенне і ў будучым.



Мікола Селяшчук. Каляды. Алей, 1988.



Аркадзь Сцёпін. Акуляры. Алей, 1981.

Генадзь Скрыпнічэнка. З трыпціха "Экалагічная раўнавага". Акрыл, 1989.



Генадзь Скрыпнічэнка. Смутак. Алей, 1990 – 1995.

---

1 Киров М. Современный реализм — тенденции и перспективы // Творчество. 1988. № 11. С. 4.

2 Лесли Р. Сюрреализм / Мечта о реальности/. Мн.: Белфакс, 1997. С. 11.

3 Гл.: Andre Breton. Position politique du surrealisme. Paris, 1935.

4 Аб гэтым гл. падрабязней: Вирмо А. и О. Мэтры мирового сюрреализма. Спб.: Академический проект. 1996.

5 Гл.: Maurice Nadeau. Histoire du surrealisme. Paris, 1964. P. 50.

6 Гл.: Малахов Н. О модернизме. М.: Изобразительное искусство, 1975. С. 170.

7 Гл. падрабязней: Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1987. С. 198.

8 Тэрмін А.Марозава.

9 Герчук Ю. С точки зрения шестидесятника // ДИ. 1991. № 7. С. 8.

10 Гл. падрабязней: Морозов А. Искусство России. XX век. От 70-ых к 90-ым // Искусство. 1998. № 13. С. 8.

11 Польшикова Л. В тисках субъективистского отчуждения // Искусство. 1986. № 12. С. 39.

12 Гістарычныя напрамкі былі вызначаны А.Брэтонам у кнізе "Сюррэалізм і жывапіс", якая пачала друкавацца ў выглядзе артыкулаў у часопісе "Сюррэалістычная рэвалюцыя" яшчэ ў 1925 і 1927 гадах.

13 Гл.падрабязней: Козлова О.Т. Фотореализм. М.: Галарт, 1994. С. 14.

14 За решительный подъем искусствознания // Советская культура. 1987. 30 апреля.

15 Морозов А. Искусство России. XX век // Искусство. 1998. № 13. С. 7.

16 У 1933 годзе А.Брэтон, назваўшы гісторыю "аўтаматызму" гісторыяй пастаянных няўдач, адзначаў, што сама канцэпцыя аўтаматызму не прынесла жаданых вынікаў. Гл.: Вирмо А. и О. Мэтры мирового сюрреализма... С. 18.

17 Matthew Josephson. Life Among the Surrealists. New York, 1962. P. 220.

18 Гл. падрабязней: Мирская Л., Пигулевская В. Сюрреализм и романтическое миросозерцание // Искусство. 1986. № 7. С. 44.

19 Гл. падрабязней: Каваленка В. Палёт над прасторай і часам // Мастацтва. 1997. № 8. С. 39.

20 Петэрсан Э. Свабода выбару// Мастацтва. 1993. № 2. С. 35.

21 Гл. падрабязней: Hyghes R. The Shock of the New. 1981 // Art in America. April. 1982. P. 72.

22 Ерофеев А. Возвращение авангарда // ДИ. 1990. № 1. С. 3.

23 Мирская Л., Пигулевская В. Сюрреализм и романтическое миросозерцание... С. 44.

24 Тэрмін В.С.Турчына.

25 Борев Ю.Эстетика: В. 2 т. Т. 2. Смоленск: Русич, 1997. С. 361.

26 Тарасенко Н. В поисках утраченной истории. Парадоксы тематического постмодернизма // Искусство. 1985. № 2. С. 42.

27 Роуз Маргарет. Постмодернистская имитация // Искусство. 1990. № 8. С. 49.

28 Плетнёва Г. Современный процесс в искусстве: правда и символ // Искусство. 1990. № 3. С. 1.

29 Ерофеев А. Метаморфозы московского авангарда // Искусство. 1980. № 10. С. 42.

30 Малахов Н. О модернизме... С. 198.

M

Міхась Мірошнікаў

ТЭМА АПАКАЛІПСІСА Ў СУЧАСНЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ

Калі б вы больш верылі ў жыццё, вы б менш аддаваліся імгненню. Але надта мала ў вас зместу, каб чакаць, і нават для таго, каб ленавацца!

Фрыдрых Ніцшэ. "Так казаў Заратустра".

Асноўныя тэмы "катастрафічных" твораў сучасных беларускіх мастакоў умоўна можна пазначыць як "Апакаліпсіс у свядомасці", "Падзея Канца свету, сусветны абвал", "Мроі пра пекла і рай".

Маецца на ўвазе "чыстая", касмічная апакаліптыка, і было жаданне не аналізаваць працы, прысвечаныя Чарнобыльскай катастрофе 1986 года. Але цалкам абмінуць сімвалічны аспект Аварыі проста немагчыма.

У беларускім мастацтве нашага часу існуе падзел на акадэмізм, ужо амаль "афіцыйны" сюррэалізм і "альтэрнатыўны" экспрэсіянізм; падзел на "традыцыйныя" тэхнікі (Вашчанка, Шчамялёў, Ісаёнак, Шкаруба і іншыя), тых мастакоў, якія працуюць на мяжы агульнапрынятага (Бушчык, Ксяндзоў, Дарашкевіч, Рачкоўская і іншыя), і заўважны эксперымент (Акулаў, Пятроў, Родзін, Клінаў і іншыя).

Сапраўдным адкрыццём для сярэдняга пакалення беларускіх мастакоў стала выстава пасля пленэру ў Чарнобыльскай зоне (1986), у якой удзельнічалі Кожух, Шкаруба, Фралянкоў, Цудзік і іншыя. Гэта былі звычайныя для аўтараў сюжэты і надзвычай драматычнае гучанне прац. Пасля пачаліся спекуляцыі: "Чарнобыльскай" серыяй Уладзіміра Кожуха можна аздобіць самую буйную музейную залу.

Катастрофа спарадзіла мноства мастацкіх выстаў. Першай з найбольш прыкметных стала рэспубліканская "Мастак і экалогія" 1989 года; агульную плынь адлюстравання нацыянальнай трагедыі на ёй разбавілі працы Аляксандра Ксяндзова ("Шэрая сцяна") і Васіля Баранава ("Запаветы дабра і прыгажосці"). Удалым можна лічыць праект "Кліч Касандры", здзейснены немцам Крыстафам Нісам на пляцоўках Рэспубліканскай мастацкай галерэі (1991). Цікавыя і адметныя былі "Партрэты Касандры" і серыя "Куды мы ідзём?" (аловак, акварэль).

Рэспубліканская мастацкая выстава "Чарнобыль. Боль. Надзея" (1996) з-за даўнасці падзеі ўмясціла шэраг неардынарных работ, у тым ліку Р.Вашкевіча ("Кубак", 1995), С.Кірушчанкі ("Чорныя птушкі смерці", 1994), І.Марачкіна ("На нябёсах", 1996), А.Ксяндзова ("Сад багоў І", 1996) і А.Пашкевіча ("Анёл над планетай Зямля", 1994).

Рэспубліканская мастацкая выстава "Экасфера-98" у Рэспубліканскай мастацкай галерэі Беларускага саюза мастакоў вызначыла самага частага экспанента — Аляксандра Ксяндзова з палатном "Сад багоў"; з прычыны цікавасці выканання варта згадаць творы Юрыя Хілько ("Успаміны аб Эдэме", 1998), Аляксандра Родзіна ("Першабытны краявід", 1998) і Юрыя Падоліна ("Туці", 1998).

Першае месца ў распрацоўцы тэмы Апакаліптыкі ў манументальным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве нашай краіны належыць аўтару "Габелена стагоддзя" народнаму мастаку БССР Аляксандру Кішчанку (1933–1997). Па памерах рэалізаванай задумы (19 х 14 м) з гэтым творам можа параўнацца хіба толькі жывапісны паліпціх "Нон Стоп Панарама" А.Родзіна (2,7 х 7,2 м).

У цэнтры кампазіцыі "Габелена стагоддзя" — канфлікт паміж Хрыстом і Антыхрыстам, які разгортваецца на фоне Тайнай Вячэры (апосталы таксама спрачаюцца). Гэта некананічна вырашаны асноўны сэнсавы сюжэт твора. Яго атачаюць матывы як з хрысціянскай, так і з паганскіх культур свету. Пачаты ў 1992, у лістападзе 1994 года габелен быў практычна скончаны. Кардоны для яго зрабілі Раман Кароткін, Тамара Кіршчына і Генрых Банцэвіч, а сам твор пачаў існаванне на Барысаўскім камбінаце ўжытковага мастацтва ў 1996 годзе. За гэтую манументальную працу Аляксандру Кішчанку была прысуджана Дзяржаўная прэмія Рэспублікі Беларусь.



Юрый Якавенка. "Архіпелаг № XXII". 1988. Акватынта, мецца-тынта.

Нельга не звярнуць увагу на выяўленне анёлаў, якое ў пачатку 90-ых гадоў набыло проста татальны характар, нават у такіх розных "аўтарытэтаў", як Г.Х.Вашчанка і М.А.Савіцкі. Як і тэмы Вайны, Кахання і інш., тэма Апакаліпсіса мае і свой "кіч": Слава Захарынскі прапанаваў гледачу серыі "Пацукі" (1988–1989), "Фарысеі" (1989–1990) і "Грэшнікі" (1989–1990). Назаві сваю карціну цытатай з Бібліі — і ты пэўна знойдзеш разуменне ў выпадковага наведвальніка майстэрні або выставы.

Мастакі традыцыйнай школы ў асноўным кіраваліся прынцыпам "што бачу, пра тое і спяваю" і рэалізавалі вопыт заходняга акадэмізму, а ў лепшым выпадку класічнага сюррэалізму. Тым часам характэрнае для багемы канца 70-ых — 80-ых гг. адмаўленне рэчаіснасці з арыентацыяй на вобразы, якія нараджаюць псіхадэлічную музыку і галюцынагены, садзейнічала развіццю "мастацтва падсвядомасці", прадстаўнікі якога (хто не памёр і не з'ехаў на Захад) цяпер уяўляюць сабой даволі вялікае кола людзей, што займаюцца арт-бізнесам і карыстаюцца пэўным попытам за мяжой.

Нашы айчынныя постмадэрністы — сведкі канца Эпохі застою, Перабудовы і Чарнобылю. Ім уласціва непрыманне дзяржаўных ідэалогій, цікавасць да Вялікіх рэлігій і мастацтва Усходу. Дарэчы, ужо ўзнікненне мадэрнізму стала вынікам захаплення багемай, дзэн-будызмам дзесьці з канца XIX ст. Уплыў Ірана, Індыі і Кітая на Еўропу можна параўнаць толькі з уплывам Рымскай імперыі часу заняпаду.

"Крызіс як тэма — настолькі відавочны элемент іх творчасці, што наўрад ці можна гэта аспрэчыць", — піша амерыканскі даследчык А.Мэйджыл пра постмадэрністаў. Больш канкрэтна выказваецца Іхаб Хасан: "Творы гэтага накірунку ў мастацтве ў цэлым выяўляюць тэндэнцыю да маўклівасці... З метафізічнага пункту гледжання яны нічога не здольны сказаць пра канчатковыя ісціны".

Аляксандр Малчанаў. "Горад". Алей, 1984. 140 х 175.



Тэма Апакаліпсіса прысутнічае амаль у кожнага сучаснага мастака, яе можна прасачыць амаль ва ўсіх працах Ігара Кашкурэвіча (Германія) і Людмілы Русавай, Валерыя Мартынчыка (Англія) і Сяргея Рымашэўскага, Андрэя Бялова і Віктара Пятрова. Канец свету бачым у аб'ектах Артура Клінава і "Мутантах" нябожчыка Аляксея Жданава.

У 1996 годзе стала вядома частка прароцтваў бацькі беларускай інсталяцыі Ігара Кашкурэвіча. Тэкст "Катастрофікі ў канцы II тысячагоддзя" змяшчае каля 20 "адкрыццяў" беларускага Настрадамуса пра мастацтва, мастакоў і лёсы свету. 26 жніўня 1996 года ўвесь змест "Катастрофікаў..." быў зачытаны ў галерэі сучаснага мастацтва "Шостая лінія". Напрыклад:

"У канцы II тысячагоддзя ў чалавечым арганізме ўзнікне вострая неабходнасць у дадатковым пальцы на правай руцэ. У сувязі з гэтым будзе створаны навукова-даследчы інстытут па вывучэнню гэтай праблемы, але ён праіснуе непрацяглы час".

Астатняя частка запісаных мной на дыктафон тайных ведаў была знішчана, але словы "У канцы II тысячагоддзя...", якімі пачынаўся кожны тэзіс, сталіся ў асяроддзі мастакоў вельмі папулярнымі.

"Усё знікае, нішто ўнутры не падпарадкоўваецца хоць якому-небудзь намаганню. Воля зморшчылася і абвісла. Усё цела напоўнілася жахлівым прадчуваннем. Цені вобразных сітуацый, якія жылі на маіх палотнах, раптам матэрыялізуюцца і завісаюць у блакітным небе над галавой. Пачварныя лятальныя канструкцыі грозна рыкаюць над гарызонтам. Хаваюся пад стол, шчыльна зачыніў дзверы дома, спалохана ціснуся да падлогі, пыльны палавік крыху супакойвае. Гэта страты, страты важкія. Разявілася прорва фантастычнага быцця падсвядомых рэалій, прыліпла да мяне шчыльнай луской насланняў. Гэта перамога бессвядомых, спантанных праяў і таямніц, запячатаных і недаступных. Гэта бездапаможнасць, бездань падзення, страта кантролю і ўсіх асобасных рычагоў, якія ставяць на мяжу краху само паняцце быцця канкрэтнай асобы...

...Практычна ўсе баяцца падарожжаў у непадкантрольныя ўчасткі падсвядомасці. Толькі вельмі нешматлікім суджана пабываць і Тут, і Там, яшчэ раз усё паўтарыць і зноў акліматызавацца ў свеце формаў".

(З дзённікавых запісаў А.Родзіна.)

Першы эскіз да "Нон Стоп Панарамы" Аляксандр Родзін намаляваў у 1984 годзе, калі працаваў афарміцелем у ПТВ: "Пачынаў дома, у маленькім пакойчыку, працяг раблю і зараз. Шукаю агульную цэласнасць, пластычную, псіхалагічную і г. д., супадпарадкаванасць частак у адным.

...Першы раз выставіў "Нон Стоп" у маскоўскім ЦДМ, у вялікай зале на трэцім паверсе. З'явілася магчымасць параўноўваць.

...Наогул, што такое верх і што ніз? Патрэбна аддача па глыбіннай сутнасці. Зацікавіўся працэсам адлюстравання матэрыі і пяць гадоў прасядзеў над нацюрмортамі.

...Кампазіцыя павінна быць экспрэсіўная, але даступная... На выставе ў "Палацы" (1998) была трэцяя частка таго, што планавалася, у тым ліку не адбыліся дзве інсталяцыі.

...У 1985–1986 гг. з'явілася адчуванне "шматдзейнасці". Я заўсёды "на мяжы ўсяго".

Першая ідэя па "Апакаліпсісу" ўзнікла ў 1973 (выставіў частку). У 1975–1977 гг. пачаў эскіз да вялікай работы. Гэта тэма Мегалітычных Існасцяў, што пануюць над чалавецтвам. Пакуль з'явілася графічнае ўяўленне, на пошукі пайшло 10 гадоў.



Валерый Мартынчык. Насельнікі Зоны. Алей.

...У канцы 60-ых у інстытуце сярод выкладчыкаў былі І.В.Ахрэмчык, якога аж перакручвала ад усяго новага, і Х.М.Ліўшыц, які даваў працаваць. Альбомаў па сучасных плынях мастацтва амаль не было. Ну, ведалі Шагала, Малевіча, Кандзінскага. Мы былі невялікай групай, якая цікавілася ўсім (Іосіф Грынберг, Аляксей Марачкін, Анатоль Сухан, Пётр Паршын). Я больш за ўсё шукаў сябе ў кампазіцыі. Мой стыль — гэта мае думкі і адкрыцці.

У мастакоў цяпер няма часу для эксперыментаў. Усе робяць гатовую прадукцыю. Мастацтва — тонкая абалонка сацыяльнага жыцця, яна лёгка разбураецца.

...Я нарадзіўся ў Баранавічах, потым прыехаў у Мінск і жыў у раёне вакзала. Адчуў на сабе ціск вялікага горада. Гэтыя шумы, грукат, атмасфера, створаная ўяўленнем...

Чалавецтва — вязень уласных выдумак. Залаты век быў тады, калі не было ўсёй гэтай тэхнікі. Паўсюль вакол нас лётаюць і бегаюць металічныя монстры, якія робяць вялікую шкоду. У Беларусі гэта звычайная з'ява.



Аляксей Жданаў. З серыі "Мутанты".

...Я ніколі не іду па шляху спрашчэння. Здольнасць захапіць іншых гульнёй, сваім мастацтвам — гэта сапраўднае таінства. Жыццё — эксперымент: ніхто не ведае, што будзе заўтра..."

Што тут дадаць яшчэ? Усё, што робіць А.Родзін — ад Апакаліптыкі да мініяцюр з відамі гарадоў Еўропы, — грандыёзнае. Яго мова — гэта эсэ ў сапраўдным сэнсе гэтага слова; вербальны рад яго твораў самадастатковы і не патрабуе каментарыяў мастацтвазнаўца. У плане развіцця стылю можна адзначыць, што Родзін спалучае ў сваёй творчасці ўсе накірункі экспрэсіянізму.

Некалькі палотнаў з мануменгальнай Апакаліптыкі мастака:
"Нон Стоп Панарама". Паліпціх. 1986—1995. Алей. 270 x 720.
"Апакаліпсіс". Дыпціх. 1990—1993. Алей. 400 x 295.
"Агрэсія". 1997. Алей. 180 x 135.
"Цемра". Трыпціх. 1994—1996.
"Рок". Трыпціх. 1987—1988. Алей. 180 x 420.

Першая персанальная выстава Аляксандра Родзіна "Гадзіна пік" прайшла ў 1988 годзе ў... Музеі Вялікай Айчыннай вайны ў Мінску.

Артур Клінаў, сёння найбольш вядомы авангардыст нашай краіны, скончыў архітэктурны факультэт БДПІ. Спачатку проста займаўся жывапісам у складзе аб'яднання "БЛО", у кола ўдзельнікаў якога ўваходзілі Малішэўскі, Ржэуцкі, Хацкевіч, Сазыкіна, Русава, Люс, нябожчык Жданаў і шмат іншых. З'яўленне і афармленне канцэпцыі некрарамантызму выклікала да жыцця суіцы-



Віктар Пятроў. Майстэрня мастака. Алей, 1987. 60 x 45.

дальную і трагічна-замагільную серыю на тэму "Смерць піянера" (1987), якая потым вылілася ў першы сапраўдны, як лічыць Артур, праект "Смерць піянера вяртаецца", які быў паказаны ў 8-ым корпусе БДПІ ў лістападзе 1995 года. Снежань 1995 увайшоў у гісторыю беларускага мастацтва скандальнай акцыяй "ХРКПЭАНПП", пасля чаго дзяржаўным арганізацыям было рэкамендавана ўстрымлівацца ад экспанавання твораў мастака. Выстава "Смерць піянера III" ("Катафалкі") прайшла ў галерэі сучаснага мастацтва "Шостая лінія". Статычныя развітальныя прылады смерці занялі ўсю прастору выставачнай залы. "З агароднінай", "З садавіной", "Вячэрні звон", "Амерыканская мара", "Эратычны", "Каралева" — усяго 9 катафалкаў і... буфет — "шыкоўная калекцыя мэблі рытуальнага ўжытку".

Сам А.Клінаў пракаменціраваў падзею наступным чынам:

"Калі ўсё, што адбываецца вакол нас, успрымаць толькі ў катэгорыях трагедыі — ніколі не здабудзем свабоды. Мастацтва павінна дапамагчы абывацелям парваць смехам атмасферу страху. Гэта адзіная магчымасць мастака паўплываць на плынь падзей у нашай дзяржаве.



Людміла Русава. З серыі прац 1977–1978 гг.

Галоўная прадукцыя прамысловасці кожнай дзяржавы выяўляе пэўныя рысы характару народа. У немцаў гэта аўтамабілі, у Японіі — радыётэхніка, у Францыі — парфума, а ў беларусаў з іх невераróднай прагай да самапахавання — павінны быць выдатныя катафалкі".

Чамадан як форма мастацкага выразу з'явіўся ў Артура яшчэ ў 1996 годзе і ператварыўся ў масу аб'ектаў нямецка-беларускага выставачнага праекта "Тэксты" (1997). Ахайна аформленыя ў скрынях і чамаданах слоікі з айчыннымі салатамі, шкляная тара з-пад віна, парфумы і рэактываў уразілі наведвальнікаў; на вечках скрыняў былі гучныя імёны К.Маркса, П.Крапоткіна, У.Леніна, Г.Маркузэ, З.Фрэйда і інш., шклянкі адыгрывалі ролю урнаў з попелам кніг славутых аўтараў (з адпаведным подпісам).

"Die Weltliteraturebar — columbarium" (Бар-Калумбарый сусветнай літаратуры) — мэбля, спецыяльна зробленая для экспанавання ў The Center of Contemporary Arts Варшавы (1998). Вызначальным аб'ектам інтэр'ера старажытнай залы Цэнтра сучаснага мастацтва стаў вялікі постмадэрнісцкі буфет, які па канструкцыі нагадваў каталіцкі неабарочны алтар. Па шчыпцах абудавання і на свяцільні пад скляпеннямі віліся афарбаваныя ў бронзавы і чорны колеры "Анёлы смерці". Побач на сцяне, на чорным палатнішчы, скрыжаваліся "сімвалы смерці" — пілы, лобзікі і нажоўкі. Крэслы вакол доўгага, падсветленага пякельнымі агеньчыкамі стала мелі практычнае, ужытковае прызначэнне, да іх былі прыстасаваныя электраплітка, сантэхнічнае абсталяванне і г. д.

У гэтым праекце, як і ў іншых эксперыметах Клінава, прысутнічае тонкі "пасцiш", лепш за ўсіх пра які сказаў Алан Уайлд: "Самай галоўнай прыкметай постмадэрнізму з'яўляецца спецыфічная форма "карэктуючай іроніі" да ўсіх праяваў жыцця".

Артур Клінаў лічыць некрарамантызм эсхаталогіяй, выказанай сродкамі мастацтва: "Канцэпцыя стылю ніяк не звязана з рэлігіяй, якая дае шанец паверыць, што смерці няма. Рэлігійныя сістэмы — гатовая мікстура, своеасаблівы рэцэпт ад страху. Некрарамантызм нагадвае нам, што чалавек смяротны. Усё мае канец і мяжу".

Дарэчы, доказам актуальнасці стылю стаў праект "TODESSCHAFT/Мастацтва смерці", прапанаваны галерэяй "Шостая лінія" ў 1997 годзе. У склад групы мастакоў уваходзілі Я.Галуза, А.Дурэйка, В.Ляўчэня, А.Слюнчанка, А.Церахаў, М.Тымінько, У.Фёдараў. А Артур ... Артур, здаецца, даўно ведае, што мастацтва — гульня, і добра вывучыў яе правілы. З нетаропкасцю тыбецкага ламы Клінаў рыхтуе беларусаў на звыклых ім рэчах да пераходу ў іншы свет...

"Смерць (або памяць пра смерць) напаўняе людзей узнёслымі пачуццямі і робіць жыццё каштоўным" (Хорхе-Луіс Борхес).

Канец свету ў Юрыя Якавенкі значна больш цікавы і разнастайны, чым, напрыклад, у А.Родзіна. Бясконцую серыю "Архіпелаг" нельга апісаць словамі. Каля 30 аркушаў "Архіпелага" пачаліся дыпломнай працай у Тэатральна-мастацкім інстытуце. Найбольш паўплывала на графіка чытанне навел Борхеса і Маркеса. "Усе Бессмяротныя здольныя захоўваць поўны спакой; адзін, памятаю, ніколі не падымаўся нават на нозі; птушка звіла гняздо ў яго на грудзях" (Х.-Л. Борхес, "Бяссмяротны", кн."Алеф" (1949). "Калі гэты чалавек устане, гэта і будзе Апакаліпсіс", – лічыць Якавенка. Вобраз пакуль поўных сотаў у адным з твораў



Артур Клінаў. Бар-Калумбарый сусветнай літаратуры. Аб'екты, 1998.
Цэнтр сучаснага мастацтва "Замак Уяздоўскі", Варшава, Польшча.

Маркеса — задума наступных твораў Юрыя. Вобраз не вельмі вясёлай для большасці людзей будучыні ўжо існуе ў адбітках "Дома маўчання" (1998), "Першага яблыка" (1998), "Гербарыя І, ІІ" (1998). Па моцы ўздзеяння на гледача з ім могуць параўнацца толькі вобразыБалянка. "Усе мае работы — гэта Апакаліпсіс", — кажа Якавенка.

"Армагедонны" змест і ўзровень мыслення, нягледзячы на агульную "дэкаратыўнасць" мастацтва Гродна, прысутнічае, натуральна, і ў іншых мастакоў: у змешаных тэхніках Валянціны Шобы з яе спрадвечным "Жыццём-смерцю", Уладзіміра Качана ў "Гарадзенскіх метамарфозах XX ст." і падобнага на ранню Наталлю Залозную Пятра Янушкевіча.

Сёння ў Беларусі існуе пэўная гармонія адлюстравання тэмы ў розных стылях і накірунках — ад акадэмізму да канцэптуальнага мастацтва. Было б памылкай выносіць канчатковыя прысуды, парушаючы раўнавагу паміж "духоўным" фотавыяўленнем і "дэструктывам": кожны выконвае сваю кармічную задачу. У мастацтве мінулых тысячагоддзяў ужо столькі сказана, што новай тут можа быць толькі Музыка нябесных сфераў. Любоў і нянавісць — адзіныя з зямных пачуццяў, якія перажывуць Апакаліпсіс чарговага чалавецтва.

М



Аляксандр Родзін. Нон Стоп Панарама. II частка. "Другі забег. Без назвы". Алей, 1986–1995. 270 x 180.

Зміцер Вішнёў

НЕ ВАРТА ЗАБЫВАЦЦА, ШТО ЯЙКІ Б'ЮЦЦА











Аб'ект "Амедэо Мадыльяні". Мармур, 1999.

Аб'ект "Уладзімір Маякоўскі". Чыгун, 1999.

Аб'ект "Віктар Вазарэлі". Каляровы поліхлорвініл, камбінацыя, 1999.

Аб'ект "Франс Мазэрэль". Сталь, коўка, 1999.

Аб'ект "Пабла Пікаса". Чырвонае дрэва, 1999.

Творы Сяргея Войчанкі і Уладзіміра Цеслера, якія атрымалі гучную назву "Праект стагоддзя", уяўляюць сабою закадзіраванае пасланне ў новае тысячагоддзе. Так, кожны з дванаццаці скульптурных партрэтаў мае сваю паштовую скрыню са спецыяльнымі штэмпелямі. Мастакі нават выставілі побач своеасаблівую інструкцыю — вялізны канверт, заклалі туды невядомы ліст да наступнікаў, а для большай важнасці наклеілі на адным з бакоў канверта дзве маркі са сваімі тварамі.

Падзагаловак да назвы праекта — "Дванаццаць з XX" — можа мець некалькі інтэрпрэтацый.

Першая: дванаццаць творцаў з XX стагоддзя; другая: дванаццаць з дваццаці культавых асобаў і г. д. Калі браць другую версію, узнікае натуральнае пытанне, а дзе ж астатнія восем творцаў? Гэтыя патаемнікі даюць магчымасць апраўдваць суб'ектыўнасць выбару. Бо цалкам зразумела, што выбар у кожнага з нас мог быць свой. А таленавітых у XX стагоддзі было многа, і вылічыць сярод іх самых-самых культавых уяўляецца задачай даволі складанай. Так, да спісу гэтых 12 можна дадаваць доўга: Васіль Кандзінскі, Канстанцін Алімпаў, Ілля Зданевіч, Георг Гейм...

Агульны выгляд кампазіцыі.



Мне падаецца, што мастакі крыху схітрылі, калі назвалі працы яйкамі. Не выключана, што іх можна было б з гэткім жа поспехам назваць вачыма. Асабліва гэты варыянт актуальны для твора "Віктар Вазарэлі". Рагавая абалонка, сасудзістая абалонка, склера, зрокавы нерв, крышталік і г.д. Адным словам, вока.

Упершыню творы-яйкі, зробленыя спадарамі Цеслерам і Войчанкам, мне пашчасціла паглядзець у майстэрні. І я лічу гэта досыць сімвалічным. Адна справа — бачыць у галерэі творы, і зусім іншае — "кватэрная акцыя". Гэта свайго кшталту лакальны перформанс. Толькі ўявіце: Цеслер трымае агромністае яйка (210 x 300 мм), прысвечанае Пабла Пікаса... Чамусьці прыгадваецца тут растыражаванае рознымі выданнямі фота, дзе "мастак цвіка" Гюнтэр Юкер стаіць на сваёй працы "Кут" (1968). Між іншым, і гэты творца стаў ахвярай "Праекта стагоддзя".

Цікавым выглядае сам падыход мастакоў да адлюстравання сусветна значных асобаў. Так, яны пастараліся захаваць стылістыку кожнага героя пры дапамозе самых розных матэрыялаў. Да прыкладу, твор "Іосіф Бродскі" выкананы з празрыстага акрылату. Тут скарыстаныя не толькі энергетыка паэзіі, але і гучнае прозвішча паэта — Бродскі... Ісці па вадзе. Значыць, вада. Вершы таксама празрыстыя і мілагучныя, як ручаінкі. Такім чынам, можна казаць пра несумненны поспех. Але мне падаецца не зусім апраўданым падыход да паэта Маякоўскага, яйка ў гонар якога адлілі з чыгуну. Ужо само прозвішча абвяшчае аб супрацьлеглым — гэта маяк. Футурызм усё ж бліжэй да каляровых ліхтароў, чым да агромністых гіраў.

Першая, наколькі я ведаю, сур'ёзная прэзентацыя "Праекта стагоддзя" адбылася ноччу ў дворыку каля будынка рэктарата БДУ, дзе здымаўся тэлеролік акцыі "Супервобраз XXI стагоддзя — гук, колер, форма". Пры асвятленні месяца яйкі бліскалі вельмі прыгожа і гіпнатычна, яны гарманічна ўпісаліся ў навакольны краявід. У гэтым няма нічога дзіўнага, бо яйка — прыродная з'ява. І я паставіў бы пытанне такім чынам: чаму ўсё ж кожнаму — па адным яйку? А, скажам, не па два? Бо ў мужчыны з нармальным фізіялагічным развіццём іх два. А так атрымліваецца нейкі манархізм[1]. У пэўным сэнсе, геній, безумоўна, па-свойму манарх. Але ж прыемней быць валадаром без фізічных заганаў. Дарэчы, я б узгадаў і другі медыцынскі тэрмін — анархізм, які мае на ўвазе поўную адсутнасць яек у мужчыны. Бо, прыгадваючы магчымую канцэпцыю існавання 20 культавых асобаў, згадваецца, што восем з іх засталіся ў патаемнай нявызначанасці.

Наступная прэзентацыя "Праекта стагоддзя" адбылася ў сценах Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта. Варта зазначыць, што зала для дэманстрацыі манархічных скульптурных партрэтаў была падабрана дастаткова ўдала. Шкада толькі, што гэтае мерапрыемства, як і ў выпадку вулічнай прэзентацыі, рабілася для вузкага кола гледачоў[2].

Дарэчы, яйка заўсёды выконвала магічную функцыю і ніколі не абміналася ўвагай творчых людзей. Узяць хоць бы ювелірныя творы Фабержэ або процьму штогадовых велікодных яек. Многія вернікі раз на год становяцца самадзейнымі мастакамі. Яны старанна вараць курыныя яйкі, якія фарбуюць самымі рознымі спосабамі і фарбамі – ад шалупіння цыбулі да кулінарных акварэляў.

Цяпер паспрабуем зірнуць на працы Цеслера і Войчанкі інакш. Скажам так, зменім крыху ракурс. Або апусцімся на дно душы і выставім адтуль перыскоп. І што ж перад намі? — Дванаццаць месяцаў года, дванаццаць гадзінаў, дванаццаць апосталаў. І зноў жа адзін са шматлікіх мастацкіх замкнёных ланцугоў — карціна В.Вострых "Іерархія" (1989), дзе паказаны дванаццаць яек, што зашпілены ў металічныя ячэйкі. Або, напрыклад, праца Леаніда Азернікава, на якой бачым дванаццаць яйкападобных аголеных чалавечых галоў, убітых у бетонную пліту (аб'ёмны твор, пап'е-машэ). Як бачна, прыкладаў можна прыводзіць шмат. Тым не менш праект С.Войчанкі і У.Цеслера ўражвае. Мастакі ажыццявілі дастаткова сур'ёзную медытацыю, якая доўжылася некалькі гадоў. Так, па прызнанню саміх аўтараў, "тэхналагічны працэс стварэння таго ці іншага злучэння, сплаву ішоў на ўзроўні адкрыцця"...

У буклеце да выставы ў ЕГУ адна з куратараў выставы, Таццяна Бембель, нагадала: "Чалавецтва ўваходзіць у наступнае тысячагоддзе. XX стагоддзе засталося ззаду". Але ж не варта забывацца, што яйкі б'юцца. Асабліва часта над патэльнямі.

[1] Monorchism (лат.) – наяўнасць у мужчыны толькі аднаго яйка.

[2] Потым выстава дэманстравалася ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі.

М

ОПЕРА ЯК ТВОРЧАСЦЬ І ВЫТВОРЧАСЦЬ, КУРАЖ І ТРЭНАЖ

Гутарка з салістам Нацыянальнага тэатра оперы Сяргеем Франкоўскім

Калі б усім тым, хто сочыць за творчым жыццём Беларускага опернага тэатра, прапанавалі па выніках мінулага сезона скласці своеасаблівы рэйтынг салістаў оперы, дык на адным з яго верхніх радкоў — з характарыстыкай "самы запатрабаваны і незаменны" — апынуўся б Сяргей Франкоўскі. Так, у мінулым годзе яго артыстычны графік быў асабліва насычаны — і рэпертуарнымі спектаклямі, і ажно трыма прэм'ернымі. На чым трымаецца апантанасць музыканта, думаецца, гадаць не даводзіцца — у першую чаргу на адказнасці перад уласным талентам і мастацтвам. Узамен ён атрымлівае пакуль гэткія ж ідэальныя, "платанічныя" рэчы, як прызнанне і любоў публікі. Але яму гэтага не замала: Франкоўскі зноў выходзіць на сцэну (магчыма, зноў па-за "планам") і "выкладваецца" максімальна. Працаваць інакш ён сабе ніколі не дазваляе. А працаваць так неверагодна цяжка, бо ў рэпертуары Сяргея амаль няма другапланавых, эпізадычных роляў. Кожная яго партыя, так бы мовіць, — з "залатой тэнаровай скарбонкі": Альфрэд ("Травіята"), Герцаг ("Рыгалета"), Дон Карлас з аднайменнай оперы, Каніо ("Паяцы"), Турыду ("Сялянскі гонар"), Пінкертон ("Чыо-Чыосан"), Уладзімір Ігаравіч ("Князь Ігар"), Грышка-Самазванец ("Барыс Гадуноў").

А пачалася размова са спеваком з нечаканага павароту тэмы "я і музыка":

— Гармонік для мяне — асобны свет. Я не толькі іграю на ім. Мне зрабіліся ў такой ступені цікавыя сакрэты яго розных галасоў, што пачаў сам іх канструяваць. Часам прафесійныя гарманісты кажуць, што "магазінныя інструменты — гэта дровы, а не гармоні". А вось гармонь, здаецца, такая ж, з такога ж матэрыялу, але зробленая майстрам: націсні адну клавішу — і ўжо можаш слухаць яе унікальную тэмбравую фарбу. Яшчэ больш захапляючае адчуванне, калі зробіш гармонь сам. Возьмеш гук і чакаеш — што ж будзе? — Атрымалася!

— І колькі ў вас гармонікаў?

— Справа ў тым, што я іх не толькі раблю, але і калекцыяную па магчымасці. У мяне ёсць два раяльныя нямецкія гармонікі даваеннай работы, раяльны ялецкі, знакаміты саратаўскі са званочкамі, акардэон ваеннага часу "Хона", нарэшце мая любімая двухрадачка. Сам я задумаў зрабіць гармонь зусім новага тыпу, усё прадумаў, перабраў мноства літаратуры, зрабіў чарцяжы. Яна будзе спалучаць магчымасці акардэона і баяна (усе 24 танальнасці праз пераключэнне) і прастату гармоніка. Усё аказалася даволі проста. Калі знайду час і праз год даразблю, трэба будзе запатэнтаваць як вынаходства.

— Сяргей, вы першы музыкант у сваёй сямейнай дынастыі?

— Так, першы прафесійны. Прычым вакалам я пачаў займацца даволі позна. Голас у мяне з дзяцінства быў, але ніхто гэтаму асаблівага значэння не надаваў. Самае цікавае, што ў мяне былі два сур'ёзныя захапленні. Па-першае, я займаўся цяжкай атлетыкай і ў дзяцінстве марыў выступаць у цырку. Пра другое я ўжо згадаў — я хацеў навучыцца іграць на баяне ці акардэоне. Пасля арміі мяне часта запрашалі ў Магілёве на розныя ўрачыстасці, дзе я спяваў пад гармонік рускія народныя песні.

— Кажуць, ваше захапленне музыкай пачалося якраз з рускай народнай песні?

— Сапраўды, так. Вельмі люблю, дарэчы, спевы Лідзіі Андрэеўны Русланавай. На жаль, усе ведаюць толькі "Валенки" і "Я на горку шла", а ў яе ж ёсць проста надзвычайныя песні! Сабраў іх каля 60. Да гэтага часу люблю яе творчасць і не ведаю, хто можа параўнацца з Русланавай па багаццю голасу і па душэўнай напоўненасці выканання народнай песні. Магчыма, дзякуючы ёй



Саліст Нацыянальнага тэатра оперы Сяргей Франкоўскі.

голас — ва ўсёй палітры яго магчымасцей — заўсёды меў для мяне асаблівае значэнне.

— Народныя спевы прынесяць вам большае задавальненне, чым класічныя?

— Ужо не большае. Але прызнаюся, што калі я ў свае 25 гадоў, не маючы ніякай музычнай падрыхтоўкі, пачаў займацца вакалам, класічная музыка была для мяне вельмі далёкай. Мой першы педагог, Людміла Яўгенаўна Браілоўская, параіла мне паслухаць пласцінкі з запісамі вядомых тэнараў. Першым у маёй калекцыі быў Пласіда Дамінга. Паслухаў яго — так, прыгожы, моцны голас. Але з усяго, што ён спяваў, спадабалася толькі песенька Герцага з "Рыгалета". На працягу некалькіх месяцаў слухаў самыя розныя творы ў выкананні розных спевакоў, пакуль нарэшце не адкрыў для сябе столькі найпрыгажэйшай музыкі, ад якой сапраўды "мурашкі" бягуць па скуры. Правільна сцвярджаюць — да класічнай музыкі трэба быць добра падрыхтаваным.

— А як жа здарылася, што вы вырашылі займацца акадэмічным вакалам?

— У маладосці па выхадных я часта іграў на магілёўскіх вяселлях, дзе мяне пачулі сур'ёзныя людзі і параілі наведаць вакальную студыю Л.Браілоўскай. Гэта быў самадзейны гурток пры Палацы культуры вытворчага аб'яднання "Хімвалакно". Акампаніятарам у ім працаваў муж Людмілы Яўгенаўны, зараз дырэктар Магілёўскай філармоніі. А праз паўгода заняткаў — я і не ведаю, як атрымалася, — я ўжо паступіў у Маскоўскую кансерваторыю.

— І вытрымалі велізарны конкурс!

— Так, на 20 месцаў прэтэндавала каля 600 чалавек. Відаць, голас у мяне быў тады трохі лепшы, чым цяпер. Але праз яшчэ паўгода вучобы ад яго амаль нічога не засталося. Я трапіў у клас вядомага ў свой час барытона Яўгена Кібкала, але справа ў нас не пайшла.

— Як педагог ён рабіў нешта не так?

— Ён цалкам перакрыў мне гук, і з тае пары я адчуваю на сабе вынікі гэтага эксперыменту. На гэтай глебе даводзілася літаральна весці пастаянную "вайну" з тымі, хто змагаўся з маёй прыродай. Яны гаварылі: так, прыгожы голас, але так спяваць нельга. Я спяваў прыблізна так, як знакаміты дзі Стэфана — адкрытым гукам. Праз год з вялікімі галасавымі праблемамі прыйшоў да Зураба Саткілавы, які паабяцаў узяць мяне на наступны год у свой клас. А пакуль я павінен быў вярнуцца дадому, у Магілёў, займацца і час ад часу прыязджаць да яго ў Маскву.

— І вы вырашылі, што лепш паступаць у Беларускую кансерваторыю?

— Спачатку вырашыў паступіць на магілёўскую фабрыку "Лаўсан", дзе працаваў слесарам і нават стаў брыгадзірам. Працягваў займацца ў студыі Л.Браілоўскай, і, безумоўна, усю прафесійную базу дала мне яна. Праз два гады ўжо думаў "завязваць" са спевамі, але голас і лёс зрабілі сваю справу, у 1989 годзе я паступіў у Беларускую кансерваторыю, у Мінск, у клас Леаніда Пятровіча Івашкова.

— Калі меркаваць па дзвюх перамогах на вакальных конкурсах, голас вас не падвёў. Для спевака конкурс — адзіная магчымасць заявіць пра сябе?

— Адна з дзвюх — разам з праслухоўваннямі ў тэатр. Конкурсы карысныя тым, што яны павучальныя. Дома "варышся ва ўласным саку", а конкурс дазваляе суаднесці свой узровень з агульным, а таксама пазнаёміцца з калегамі. Так, Першы міжнародны конкурс імя С.Лемешава ў Цверы памятны знаёмствам і цёплымі стасункамі з вядомымі спевакамі Ірынай Архіпавай, Уладзіславам П'яўко, з жонкай Лемешава Верай Мікалаеўнай Кудраўцавай. Склад удзельнікаў конкурсу быў вельмі шматлікі, прычым пераважна тэнаровы, але, кажу не без гонару, я не застаўся незаўважаным і зрабіўся лаўрэатам. У тым жа годзе прыйшоў на работу ў Беларускі оперны тэатр.

— Згадваючы мінулы сезон, не магу пазбавіцца адчування, што ў працы вы сябе зусім не шкадуеце. Памятаю, як пасля двух прэм'ерных спектакляў "Паяцаў" літаральна праз дзень спявалі галоўную мужчынскую партыю ў "Травіяце"...

— Ну, гэта неабходнасць. Тэатр — гэта ж свайго роду вытворчасць...

— І вы не баіцеся, што такія нагрузкі — шкодныя для голасу?

— Вядома, баюся. Але ёсць яшчэ так званы кураж: калі шмат працы, гэта ўнутранае спаборніцтва з сабой — ці адолееш? Іншыя ж спявалі і паболей. А наогул трэнаж ёсць трэнаж. Спевы — таксама фізічная праца: музыка музыкай, але існуе яшчэ і вакальны апарат. Часам я тлумачу цікаўным, што ж такое спевы. Усё вельмі проста: напружце біцэпсы — атрымалася выдатна. А зараз паспрабуй нешта падобнае зрабіць у горле. Пры гэтым адначасна трэба яшчэ правільна ўздыхнуць — зноў жа, не ўсімі лёгкімі, а толькі краёчкамі звязак — даць гук... Усё гэта неверагодна складана, таму што гэты працэс не кантралюецца знутры. Сакрэт паспяховых спеваў у тым, што калі ў пэўным творы, фразе, нават адным тоне не ўжываеш правільны гук, патрэбны прыём гуказдабыцця — проста не даспяваеш твор да канца, асабліва оперу. Стоміцца галасавы апарат.

— І такое здаралася?

— Скажу вам, страшнае адчуванне.

— А калі галасавы апарат паралізуецца страхам?

— Тады Марыя Калас прасіла ў прамым сэнсе слова выпхнуць яе на сцэну, проста штурхнуць моцна ў спіну. І некалькі першых фраз яна спявала звычайна дрэнна, але потым "збіралася". Уся складанасць маёй прафесіі не столькі ў тым, каб пераадолець страх, колькі ў тым, каб вытрымаць калазальнае напружанне: трэба сачыць за музыкай, рукой дырыжора, сваім вакалам, тэкстам, выконваць малюнак мізансцэны, сачыць за партнёрамі, бо кожны можа нешта "з'імправізаваць".

— А якая самая частая заўвага ў рэжысёраў у дачыненні да вас — быць больш рэзкім, мяккім, актыўным, стрыманым?..

— Наогул рэжысёры заўсёды да мяне добра ставіліся. Нягледзячы на тое, што здаюся дужым, я дастаткова рухавы і магу ажыццяўляць любыя іх ідэі. Толькі аднойчы мяне добра "паганяў" Сямён Аляксандравіч Штэйн. Я быў тады яшчэ студэнтам першага курса Беларускай кансерваторыі, а "Багема" — першая ў маім жыцці сур'ёзная пастаноўка. У першай дзеі ў сцэне з Мімі і ў сваёй знакамітай арыі мой герой, Рудольф, павінен быць вельмі абаяльным і непасрэдным. Ведаеце, як Сямён Аляксандравіч працаваў над гэтай сцэнай? "Сярожа, — казаў ён, — як ты глядзіш? Хіба так пазіраюць на дзяўчыну, у якую закаханы?" Уяўляеце, мы шукалі для майго героя патрэбны позірк, выраз твару, зіхатлівыя вочы! Цяпер рэжысёры на гэта амаль не звяртаюць увагі. Добра, калі нехта робіць тое сам, але ж большасць з нас па-акцёрску яшчэ далёка не дасканалыя. Значыць, увесь сцэнічны малюнак ролі павінен быць адпрацаваны так, каб выконваўся машынальна.

— А як, па-вашаму, павінна аднаўляцца опера, каб заўсёды заставацца цікавай? За кошт новай музыкі, рэжысуры, сцэнаграфіі? Ці складаная мова сучаснай оперы не ў пашане ў выканаўцаў?

— Чаму? Калі твор прафесійна зроблены і ўнутрана сэнсава насычаны, то ён будзе захапляць і аркестр, і спевака, і слухача. Але з сучаснай музыкі не многае можна назваць выдатным. Справа ў тым, што я досыць часта сутыкаўся з кампазітарамі — і студэнтамі кансерваторыі, і са сталымі ўжо прафесіяналамі — якія не ведаюць спецыфікі чалавечага голасу, а пішуць для яго, напэўна, толькі ўдакладніўшы ў энцыклапедыі яго дыяпазон. У лепшым выпадку (але гэта сапраўды лепш) разлічваюць на канкрэтнага выканаўцу і дэталёва ўлічваюць яго галасавыя магчымасці і асаблівасці. А ў іншых выпадках пішуць амаль наўздагад.

— А вы лічыце, што класікі ведалі гэтую спецыфіку?

— Калісьці і Вердзі называлі "разбуральнікам галасоў", а яго музыка здавалася авангардна новай. І сапраўды, калі выхаваныя школай bel canto спевакі пачынали працаваць з Вердзі, праз некаторы час яны адчувалі, што голас пакідае іх. Пасля ўсё ж такі прыстасаваліся, але зноў з'явіўся новы вакальны стыль. Успомніце Леанкавала ці Масканьі: там жа літаральна крычаць трэба, аголенай душой крычаць. І справа не ў высокім дыяпазоне, а ў эмацыянальнай насычанасці і самім меласе — меладычная лінія правакуе на насычанае гучанне, фарсіроўку, выплеск эмоцый.

— Дык класікі навучалі голас?

— Абавязкова. І выкарыстоўвалі гэтае веданне для сваіх мастацкіх мэтаў. Таму калі музыка годная і па-майстэрску зробленая, да яе можна і трэба спецыяльна прыстасавацца. Ці наогул не брацца за яе.



Сцэна з оперы "Травіята". Флора — Т.Цівунова, Альфрэд — С. Франкоўскі.

— Гэта праўда, што на прэм'еры "Паяцаў" вы сапраўды плакалі?

— (*Смяецца*). Так, нешта падобнае са мной адбылося. Скончыў арыёза, і толькі выйшаў за кулісы, як усе падзеі спектакля здаліся мне такімі неверагодна блізкімі! "Смейся, паяц, над разбитой любовью..." Сапраўды, артыст вельмі часта спявае пра сябе, пра сваю працу, пра тое, што з ім адбываецца. Ты ў адчаі, а ўсё роўна выходзіш на сцэну і працуеш.

— Адчувалася, што Каніо — "ваша" партыя, якая вельмі добра падыходзіць да вашага голасу. Якія яшчэ ролі вам асабліва блізкія?

— Я люблю іх усе. Вядома, ёсць мара — вельмі хачу спець Радамеса. Аднойчы ўсім вядомы Уладзімір Андрэевіч Атлантаў на пытанне, чаму ён не спявае Радамеса, — адказаў: "А мне мама

"забараніла". У гэтым жарце ёсць вялікая доля праўды: партыя вельмі складаная і па аб'ёму, і па драматызму. І да яе, што называецца, трэба дарасці, даспець.

Але ў мяне дастаткова партый такога ж узроўню. Да ліку складанейшых належаць Герцаг у "Рыгалета" і Дон Карлас у аднайменнай оперы, якая ў нас, на жаль, амаль не ідзе. А якія шыкоўныя партыі ў "Паяцах" і "Сялянскім гонары"!

Але не заўсёды праца прыносіць поўнае задавальненне. Цяпер у тэатры сфарміравалася маладое пакаленне спевакоў, але часта мы працуем, што называецца, самі на сабе, хто на што здатны. Хто "бярэ" голасам, хто сцэнічнасцю, хто тэмпераментам. А ў спектаклі павінна быць усё! Самому артысту вельмі складана прааналізаваць свае паводзіны на сцэне, арганічнасць свайго існавання ў спектаклі. Здараецца, нехта з музыкантаў запіша спектакль на відэастужку, пасля глядзіш на сябе і разумееш, што ў многіх выпадках зрабіў бы ўсё інакш. Бліскуча адладжваў механізм спектакля Сямён Аляксандравіч Штэйн — сапраўдны рэжысёр, чалавек-глыба, які шмат ведаў і патрабаваў. Зараз жа патрабаванні змякчаюцца, зніжаюцца, і на свае пытанні цікаўны выканаўца атрымлівае адказ: "Усё добра, нічога не патрэбна". Новыя спектаклі, вядома, шліфуюцца, але праходзіць час, і ніхто не хоча бачыць, што паступова яны страчваюць першапачатковы выгляд, губляюць асобныя фарбы. А відовішча павінна быць яркім, напал эмоцый і дзеяння высокім, а галасы — усхваляванымі...

Гутарку вяла Алена Казлоўская. М



Сцэна з оперы "Рыгалета". Герцаг – С. Франкоўскі, Джыльда – Н. Кастэнка.



Сцэна з оперы "Рыгалета". Рыгалета – М. Маісеенка, Герцаг – С. Франкоўскі.

АЛЕНА АТРАШКЕВІЧ: "ГАЛОЎНАЕ — ЗНАЙСЦІ СВАЮ ІНТАНАЦЫЮ..."



Кампазітар Алена Атрашкевіч.

Здараецца, што сур'ёзныя кампазітары "прарываюцца" ў эстрадную песню не дзякуючы прафесійнай адукацыі, але насуперак, заўважыў аднойчы Ю.Саульскі. Відаць, мэтру расійскай эстрады даводзілася неаднойчы назіраць такія "метамарфозы", калі ён зрабіў гэткае абагульненне.

Што датычыцца Алены Атрашкевіч, дык у яе творчым жыцці ўсё адбылося якраз наадварот. Атрымаўшы вельмі грунтоўную падрыхтоўку (клас кампазіцыі Санкт-Пецярбургскай кансерваторыі імя М.А.Рымскага-Корсакава), яна добра ведала тайны стварэння буйных жанраў, але асабліва ўтульна адчула сябе менавіта ў эстраднай песні.

Да важнага моманту свайго творчага жыцця — уступлення ў Саюз кампазітараў (1997 г.) — А.Атрашкевіч прыйшла з дастаткова вялікім спісам сачыненняў: кантатай на сл. М.Дудзіна, харавымі цыкламі на сл. Г.Рубацкай, "Случарынамі" (тэксты В.Аколавай); квартэтам для струнных і флейты, санатай для балалайкі, паэмай для кларнета, віяланчэлі і фартэпіяна; вакальнымі цыкламі на тэксты М.Цвятаевай, цыкламі "Калыханкі" і "Палескі дождж" (сл. В.Аколавай).

Сярод створанага ў апошнія гады — цыкл дзіцячых песень "Лясныя гісторыі" і музыка да трох дзіцячых спектакляў, якія былі пастаўлены ў Мінскім абласным тэатры: "Чарадзейства ў краіне Оз", "Добры змей", "Буслік супраць Кадука" (у першым і трэцім галоўным "будаўнічым матэрыялам" з'яўляецца песня).

Але ж гэты пералік выглядаў бы няпоўным, калі не згадаць вялікай колькасці эстрадных песень, створаных кампазітарам на тэксты розных паэтаў. На сённяшні дзень іх больш за трыста — лічба, здольная ўразіць. Калі ўлічыць малады ўзрост аўтара, дастаткова нават беглага погляду, каб убачыць асаблівую схільнасць творцы "мысліць песенна" (калісьці гэтыя словы былі выказаны музыказнаўцай В.Конэн у дачыненні да "князя песень" Ф.Шуберта). Вядома ж, гэта схільнасць пацвярджаецца і іншым, галоўным — шчодрасцю меладычнага даравання. Тыповыя рысы песеннага стылю кампазітара — высокі густ, своеасаблівасць інтанацый, запамінальнасць музычнага вобраза.

Як песеннік А.Атрашкевіч вельмі тонка адчувае ўсе "абертоны мінулага" (В.Мандэльштам) песеннага жанру, якія не страцілі актуальнасці і сёння, працягваюць хваляваць тых, хто асвойвае складаную "пароду" песні. Мастацкія якасці тэксту і яго ўзаемаадносіны з меладыяй, культура выканання песні і, зразумела, жыццё твора ў слухацкім асяроддзі — пра гэта А.Атрашкевіч і разважае, далучыўшыся да тых, хто раней выказаў на гэты конт свае меркаванні.

— Апошнім часам пра крызісны стан нашай эстраднай песні гаворыцца шмат. На мой погляд, меркаванні пра заняпад гэтага масавага жанру мелі падставу гады два таму, але не сёння. Мне даводзіцца мець стасункі з вялікай колькасцю кампазітараў, для якіх песня — найбольш любімы жанр творчасці. Многія з іх працягваюць свае пошукі ў гэтым накірунку, маюць шмат творчых знаходак, не губляюць цікавасці да песні. Але ж гэта не значыць, што эстрадная песня ў нашай рэспубліцы — жанр беспраблемны. Праблем існуе шмат. Думаю, што з імі сутыкаліся многія мае калегі — кампазітары-песеннікі. І галоўная з іх, відаць, датычыць прафесіяналізму — як у стварэнні песні, так і ў яе агучванні, г. зн. давядзенні да слухацкай аўдыторыі.

Эстэтычныя вартасці песні (а значыць, і яе поспех, прызнанне) залежаць ад многіх складнікаў. Каб атрымалася добрая песня, шмат чаго павінна супасці.

Возьмем, да прыкладу, тэкст. Яго пошук і адбор — вельмі складаная для кампазітара задача. Бо далёка не кожны верш прыдатны для стварэння эстраднай песні, і, вядома ж, не кожны паэт здольны пісаць менавіта песенныя тэксты. Іншы раз верш прыносіць задавальненне пры чытанні, але на музыку не "кладзецца". Ствараючы песні, неаднойчы ў гэтым пераконвалася; да таго часу, пакуль у мяне не было магчымасці працаваць з прафесійнымі паэтамі-песеннікамі, недахоп тэкстаў адчуваўся асабліва востра. Прадбачу пярэчанне: маўляў, у класічнай паэзіі стваральнік песень знойдзе ўсё неабходнае — і разнастайнасць тэм, і высокі сэнс, і прыгожы стыль. Мне даводзілася звяртацца да твораў А.Пушкіна, М.Лермантава, Ф.Цютчава і іншых. Ва ўмовах рамансавага жанру іх сапраўды нічым немагчыма замяніць. Зусім іншая справа — эстрадная песня. Цудоўныя самі па сабе, класічныя вершы нясуць на сабе адбітак сваёй эпохі (гэта датычыцца і вобразнага, і літаратурнага бакоў). Некаторыя словы і моўныя звароты амаль што не паддаюцца апрацоўцы, у адрозненне ад песенных тэкстаў; адчуваеш вялікае "супраціўленне матэрыялу". Ды і як такія вершы сумясціць са стылістыкай эстраднай песні?

Якім я бачу песенны тэкст? Ведаеце, на гэту тэму можна развіць цэлую тэорыю... У ліку абавязковых патрабаванняў — прысутнасць вобраза, здольнага ўразіць, яркай рыфмы і прыпеву, адсутнасць штампа і стэрэатыпу, спалучэнне прастаты і духоўнасці ў змесце.

Я пераканалася: прыкладна восемдзесят працэнтаў поспеху песні залежыць ад ідэі, якая закладзена ў паэтычны тэкст. Менавіта яна здольная абудзіць фантазію, прывабіць кампазітара, майстэрства і натхненне якога дадуць астатнія дваццаць працэнтаў. Зразумела, сачыненне песні, як і любога іншага твора — працэс творчы, у якім шмат непрадказальнага. Але ўсё ж на ўдалы тэкст напісаць добрую музыку прасцей, чым на кепскі.

У якасці адной з умоў песеннага тэксту я невыпадкова вылучыла прастату. Гэтага патрабуе сама прырода песні — жанру дэмакратычнага, зарыентаванага на вялізнае кола слухачоў. Тут я маю на ўвазе менавіта прастату, але не спрошчанасць. Бо вельмі часта сустракаюцца песні, тэксты якіх знаходзяцца якраз па другі бок ад складанасці: яны легкаважныя, а часам і прымітыўныя. Адкуль з'яўляюцца гэткія тэксты? Вядомы выпадкі, калі спявак бярэ на сябе адказнасць кампазітара і паэта — стварае музыку або тэкст (ці і тое, і другое). У выніку атрымліваецца няўдалы твор, якім выканаўца спяшаецца падзяліцца са слухачамі. Вядома ж, такое "сумяшчэнне функцый" — з'ява магчымая ў бардаўскай песні (успомнім У.Высоцкага ці Б.Акуджаву); але да яе прад'яўляюцца зусім іншыя патрабаванні, чым да эстраднай, ды і крытэрыі ацэнкі тут іншы. Найлепш, калі кожны займаецца сваёй справай: паэт — вершамі, кампазітар стварае да іх музыку, а выканаўца ўвасабляе іх задуму на сцэне.

Яшчэ адзін прыклад — з жыцця песні на расійскай эстрадзе. Гады два таму, калі даводзілася слухаць асобныя творы аўтараў суседняй краіны, здавалася, што ўсё можна. Выканаўцы бралі ў работу розныя песні, спявалі пра што заўгодна, тэксты не вытрымлівалі ніякай крытыкі. Можна было сутыкнуцца не толькі з безгустоўнасцю, але і з відавочнай пошласцю. Як вам падабаюцца такія радкі: "Ты скажи, ты скажи, чё те надо, чё те надо, может дам, может дам, чё ты хошь..."? Думаецца ўсё ж, эстрадная песня павінна мець пэўны ўзровень, які прадугледжвае і даступнасць, і дыстанцыю паміж гледачом і сцэнай. Вобразна кажучы, вышыня ад падлогі залы да сцэны павінна быць вышынёй, здольнай падымаць слухача на высокую прыступку, а не рабіць адваротнае.

Але вернемся да нашых спраў. Сёння ў Беларусі працуе нямала цікавых паэтаў, якія ўжо набылі статус песеннікаў. Каму з іх я аддаю перавагу? Тым, з кім супрацоўнічаю. Гэта В.Жуковіч, В.Аколава. Некаторыя песні створаны мной у сааўтарстве з паэтамі, якія не маюць адпаведнай адукацыі і не сталі яшчэ вядомымі ў літаратурных колах; аднак яны валодаюць добрым густам і стылем. Усіх маіх паэтаў я вельмі люблю, і для мяне яны — лепшыя.

Што да выбару тэксту і яго пошукаў, дык гэта заўсёды адбываецца па-рознаму. Іншы раз мне патрэбны нейкі асаблівы тэкст, і я замаўляю яго паэту. Здараецца і наадварот, калі паэт прапануе штосьці сам. Бываюць сітуацыі, калі звяртаюся да паэта са створаным ужо музычным матэрыялам і ён адштурхоўваецца ад маёй музычнай ідэі (часам гэта называюць "рыбай"). Але лічу, што і ў гэтым выпадку можа атрымацца добры, а не "рыбны" тэкст. Калі паэт музычна адукаваны, мае добры густ, адчувае мой стыль і ведае, чаго я чакаю, дык вынік аказваецца нядрэнным. Такім шляхам ствараліся мае песні "Хлопец з парасонам", "Сустрэча", "Блюз кахання", "Паветраны змей" і іншыя. Дарэчы, у гісторыі музыкі ёсць вельмі паказальны прыклад такога творчага вопыту: большую частку музыкі да оперы "Іван Сусанін" М.І.Глінка стварыў без тэкстаў, якія потым былі напісаны баронам Розенам. Тут, напэўна, важны канчатковы вынік супрацоўніцтва паэта і кампазітара.

Хоць тэкст і вельмі значная частка мастацкага цэлага, менавіта кампазітар рэалізуе задуму, увасабляе яе ў музыцы, інакш кажучы — стварае песню. Маё найбольш важнае патрабаванне да песні — не проста наяўнасць яскравай, запамінальнай мелодыі (бо ў эстраднай песні меладызм павінен прысутнічаць як безумоўная якасць), але знойдзеная кампазітарам уласная, індывідуальная інтанацыя, якую б магчыма было адразу адчуць. Гэта, напэўна, і ёсць самае цяжкае, але да гэтага неабходна імкнуцца.

Зразумела, кампазітару вельмі важна ўсведамляць, што не кожная створаная ім песня ўяўляе сабой шэдэўр ці найвышэйшую ступень дасканаласці. Строгая ацэнка ўласных сачыненняў, на мой погляд, — адзін з тых шляхоў, якія перашкаджаюць з'яўленню ў эфіры ці на сцэне кепскіх, няякасных твораў. Ёсць, зразумела, і іншыя шляхі. Напрыклад — рэпертуарная камісія. Кампазітары часам лаюць яе як цэнзуру, але менавіта яна здзяйсняе адбор таго найбольш каштоўнага, што павінна гучаць. Іншае пытанне, што дзеля карысці справы склад тых, хто выконвае вельмі адказныя функцыі адбору, неабходна ўвесь час папаўняць прытокам маладых творцаў, якія ведаюць усё тое новае, што адбываецца ў свеце лёгкай музыкі.

Ды і выканаўцам неабходна больш патрабавальна падыходзіць да стварэння ўласнага рэпертуару. У гэтым саюзе — кампазітара, паэта і спевака, якія аб'ядналіся супраць безгустоўнасці, я бачу магутную сілу, здольную аказваць уплыў на стан нашай эстрады.

Увогуле, добра адчуваю прэстыжнасць песеннага жанру, яго неабходнасць слухачам і выканаўцам рознага ўзросту. Мяркую, што актуальнасць і вялікія магчымасці песні разумеюць і іншыя кампазітары. Гэты жанр увесь час прываблівае В.Іванова, якога я лічу цудоўным меладыстам і класікам беларускай эстрады; мне вельмі цікавыя творчыя дасягненні Л.Захлеўнага, Д.Даўгалёва, Г.Казловай. Інакш кажучы, гэты жанр заўсёды будзе знаходзіцца ў цэнтры ўвагі кампазітараў, бо ніколі не знікне патрэба ў добрай песні,

яна — "хлеб надзённы" нашага музычнага побыту.

Да сваіх песень, створаных у розны час, вяртаюся часта, але як слухач, аналізую, імкнуся падыходзіць аб'ектыўна. І ў кожным напісаным творы спрабую знайсці штосьці новае, хоць гэта і няпроста. Вялікая колькасць маіх песень ужо прагучала — на радыё, тэлебачанні, на фестывалях беларускай паэзіі і песні, "Славянскім базары", у тэлеконкурсах "Спяваем з аркестрам", "Тэлебом", на фестывалі народнай творчасці "Залатыя ключы". Але шмат з напісанага яшчэ чакае свайго выканання, якое залежыць ад многіх акалічнасцей. Адна з іх — адпаведнасць твора магчымасцям і іміджу спевака. З гэтай прычыны іншым разам пішу песню для канкрэтнага выканаўцы і атрымліваю патрэбны вынік. З гэтым звязана і стварэнне мной эксперыментальнай дзіцячай студыі эстраднай песні ў Маладзечанскім музычным вучылішчы. Вельмі люблю працаваць з маімі дзецьмі — тлумачыць сэнс твора, шліфаваць кожную фразу. У гэтым мне дапамагае выкладчык вакалу П.Туронак. Дзеці — вельмі гнуткі матэрыял, яны ўкладаюць у песню непасрэднасць і шчырасць свайго ўзросту і светаўспрымання. Выхаванцы маёй студыі Насця Жук, Рома Івашчанка, Саша Салаўёў, Дзмітрый Мінько ўжо не раз выступалі на вялікай сцэне. (Д.Мінько нават удзельнічаў у фестывалі беларускай паэзіі і песні). Вялікія надзеі ўскладаю на Дашу Урышчанку.

А ўвогуле ў працэсе распаўсюджвання песень вялікую ролю адыгрываюць матэрыяльныя сродкі — для аплаты фанаграм, гукарэжысуры, апаратуры і г. д. Але ж у кампазітара не заўсёды ёсць такія грошы — з прычыны адсутнасці адпаведных аўтарскіх ганарараў. Думаю, у Беларусі ўжо даўно ёсць неабходнасць перайсці на рэйкі нармальнага шоу-бізнесу, ва ўмовах якога кампазітар атрымліваў бы ад сваёй творчасці не толькі маральнае задавальненне. Павага да творцы і яго сацыяльная абароненасць у нашым грамадстве павінны ўзрасці, тады і мастацтва падымецца на іншую прыступку.

Часам залежнасць — ад выканаўцаў, сродкаў масавай інфармацыі, безграшоўя — засмучае і прымушае сумнявацца. Аднак, думаю, сумненне — гэта стан, нармальны для чалавека творчай прафесіі. Таму працягваю працаваць. Вельмі хацелася б выдаць асобна вакальныя цыклы "Калыханкі" і "Лясныя гісторыі" (некаторыя з вакальных твораў на тэксты беларускіх паэтаў ужо надрукаваныя ў зборніках песень). І, зразумела, буду працягваць ствараць песні. Увогуле, мая прафесія прыносіць больш радасці, чым смутку. Жадаю маім калегам творчага гарэння, якое мяне не пакідае.

Запісала Людміла ЛЯШЧЭВІЧ.
Фота з архіва А.Атрашкевіч.

Вольга Марозава

МУЗЫЧНАЯ КАЛЫСКА МАГІЛЁЎШЧЫНЫ

80 гадоў таму ў нашай рэспубліцы была заснавана першая дзяржаўная музычная школа. Думаецца, што месцам яе адкрыцця невыпадкова аказаўся Магілёў — горад, у якім былі моцныя музычныя традыцыі. Да рэвалюцыі ў Магілёве функцыянавала некалькі прыватных музычных школ — Пячкоўскай, Ерыхайлава, Пеўзнера, Дысмана. Дзейнасць мясцовых аб'яднанняў музыкантаў-аматараў[1], высокі ўзровень навучання музыцы ў гімназіях[2], інтэнсіўнае музычна-тэатральнае і канцэртнае гастрольнае жыццё, рэгулярныя гарадскія канцэрты мясцовых музыкантаў — усё гэта стварала глебу, якая дапамагала ў першыя паслярэвалюцыйныя гады адраджаць галіны музычнай культуры, бязлітасна загубленыя ў ліхую часіну радыкальных сацыяльных узрушэнняў.

Многія дзесяцігоддзі жыцця школы — гэта ўжо гісторыя, якая заслугоўвае ўвагі даследчыкаў у розных яе аспектах. Гісторыя, прасякнутая драматычнымі і шчаслівымі падзеямі, дасягненнямі і цяжкасцямі.

Звесткі пра першыя сем гадоў існавання школы, сабраныя аўтарам данага артыкула, думаецца, маглі б дапоўніць пачатковую старонку летапісу навучальнай установы, якая да нашых дзён мае значны аўтарытэт у Беларусі[3] і выхавала многіх цудоўных музыкантаў (сярод іх — прафесар Маскоўскай кансерваторыі віяланчэліст Л.Гінзбург, салістка Вялікага тэатра СССР спявачка Т.Талахадзе, прафесар Беларускай акадэміі музыкі скрыпач Н.Браценнікаў і многія іншыя).



Будынак музычнай школы. Вул. Ленінская, 52.



Першы выпуск школы. Стаяць (злева направа): Л.Гінзбург (будучы прафесар Маскоўскай кансерваторыі), Л.Юшкевіч (віяланчэль), А.Боркус (фартэпіяна, чацвёрты злева); сядзяць (у другім радзе злева направа): А.Яўстратаў (скрыпка), Ю.Дрэйзін (гісторыя і тэорыя музыкі), І.Каранеўская (фартэпіяна), Л.Зісман (дырэктар школы, духавыя і народныя інструменты), І.Меркіна (фартэпіяна), Б.Браўдэ (труба).

1919 год. Вайна, голад. Толькі два месяцы мінула з таго часу, як Магілёў пакінулі нямецкія акупанты. 19 студзеня газета "Соха и молот" паведамляла, што губернскі аддзел народнай адукацыі арганізуе студыі драматычнага, музычнага і харавога мастацтва, у якія прымаюцца члены прафесійных саюзаў. Праз месяц, 19 лютага, адкрываецца 1-ая рабочая музычная студыя. 27 красавіка на ўрачыстым адкрыцці студыі агульны сход слухачоў вырашыў назваць яе імем М.А.Рымскага-Корсакава[4].

Студыя была арганізавана на базе духавога аркестра рабочай моладзі, створанага па ініцыятыве аматараў музыкі пры Магілёўскім савеце прафсаюзаў і духавога аркестра выхаванцаў сіроцкага дома[5]. Яна з'явілася "першай музычнай ячэйкай не толькі ў Магілёве, але і ва ўсёй губерні"[6] і мела на мэце "даць магчымасць рабочым горада атрымаць агульную музычную адукацыю і выявіць уласныя музычныя здольнасці"[7]. У жніўні, у сувязі з эвакуацыяй горада, студыя спыніла свае заняткі, а ў лістападзе, аднавіўшы іх, была перайменавана ў музычную школу.

Сярод арганізатараў школы — яе першы дырэктар Р.Блюман[8], Б.Браўдэ, Л.Зісман (які ў 1920 годзе зрабіўся дырэктарам), Ю.Дрэйзін, А.Яўстратаў, Л.Юшкевіч. Умовы работы былі цяжкія. Школа размяшчалася ў адным пакоі. Трэба было шукаць не толькі інструменты, але і паліва, крэслы і іншыя неабходныя рэчы. Што да інструментаў, дык школа мела 8 скрыпак, якія трэба было рамантаваць, і адну віяланчэль. Пры гэтым налічвалася каля 200 вучняў-рабочых, з іх — 50(!) па класу скрыпкі.

1920. У лютым газета "Соха и молот" паведамляла адрас 1-ай Рабочай музычнай школы імя Рымскага-Корсакава[9] і аб'яўляла пра арганізацыю гарадскога, "цэнтральнага" хору на базе хору музычнай школы. "Прапануем усім харавым гурткам пры вячэрніх школах і іншых культурна-асветных арганізацыях далучыцца да цэнтральнага хору"[10].

20 сакавіка ў гарадскім тэатры святкавалася першая гадавіна школы. Пасля даклада Р.Блюмана ішоў канцэрт навучэнцаў і выкладчыкаў. Аркестр школы, які складаўся з рабочых-падлеткаў, сыграў некалькі уверцюр. Паспяхова выступіў і хор вучняў. Падобныя ўрачыстасці зробяцца традыцыяй, і доўгія гады кожнай вясной канцэрты школы будуць збіраць такую шматлікую публіку горада, што тэатр не зможа ўмяшчаць усіх жадаючых туды трапіць.

1921 год. Да пачатку навучальнага года школьны мастацкі савет ажыццявіў рэарганізацыю школы ў спецыяльную музычную з чатырохгадовым курсам навучання. Рэарганізацыя прадпрымаецца для таго, каб даць магчымасць вучням школы на працягу чатырох гадоў рыхтавацца да паступлення ў кансерваторыю. Савет таксама ставіць мэту, каб школу перадалі ў падпарадкаванне прафсаюзу адукацыі. Аднак, паколькі прафсаюз адукацыі не меў матэрыяльных сродкаў, школу ён не прыняў.

1922. На пачатку года школа перайшла на самазабеспячэнне. Нягледзячы на матэрыяльныя цяжкасці, работа паляпшалася. Кіраўнік хору, свабодны мастак А.Гарадзінскі, пачаў набіраць мужчынскія галасы ў клас сольных спеваў. Планавалася адкрыць пры школе оперны клас для вучняў, якія маюць асаблівыя поспехі ў спевах. Клапаціліся таксама пра добрую падрыхтоўку класа тэорыі музыкі і гармоніі.

У студзені на музычным вечары ў школе было наладжана спаборніцтва трох класаў раяля ў выкананні складанага твора Мендэльсона. Нечакана для ўсіх перамог вучань 1-га класа Гнесін, таленавіты хлопчык з рабочай сям'і. А.Гарадзінскі са сваім класам пачаў рыхтавацца да пастаноўкі дзіцячай оперы "У лесе".

Вясной 1922 года газета пісала: "Нягледзячы на цяжкія ўмовы працы, на нездавальняючае забеспячэнне выкладчыкаў, на адсутнасць сродкаў, школа дажыла да сваёй 3-яй гадавіны... Канцэрт вучняў сваёй багатай праграмай і сур'ёзным выкананнем пераканаў усіх зацікаўленых у існаванні гэтай школы, што камітэт навучэнцаў і калектыў выкладчыкаў, які школа матэрыяльна зусім не забяспечвала, выключна любячы мастацтва, захавалі... адзіную ў горадзе музычную школу — мастацкую каштоўнасць, і што школа заслугоўвае той дапамогі, якую ёй павінны аказаць мясцовыя дзяржаўныя органы"[11]. Колькасць вучняў школы ўзрасла з 120 у снежні 1921 года да 170 у чэрвені 1922-га.

Ю.Дрэйзін, які выкладаў у школе гісторыю і тэорыю музыкі[12], у адным са сваіх магілёўскіх артыкулаў так апісаў экзамен вучняў, які адбыўся 11 ліпеня: "Да публічнага экзамена было допушчана 15 чалавек — дзесяць піяністаў, скрыпачка, віяланчэліст, карнетыст, кларнетыст і флейтыст. Усе яны выявілі сур'ёзнае стаўленне да справы і разуменне яе, хоць, вядома, не ўсе ў аднолькавай ступені. Сярод піяністак трэба адзначыць Пеўзнер і Перэльман. Першая выканала Impromto Es-dur Шуберта, а другая — "Perles roulantes" Пахера. Абедзве п'есы былі выкананы тэхнічна цудоўна, вытанчана і вялікай удумлівасцю. Ад абедзвюх піяністак можна шмат чаго чакаць у будучым. Асабліва гэта трэба сказаць пра Перэльман. Тут перад намі ярка выяўленае дараванне, і прытым дараванне значнае. Вельмі міла сыграла сваю п'есу юная піяністка Гінзбург (14 гадоў). (...) З іншых экзаменаваных варта адзначыць флейтыста Тазьбу, які ўжо валодае грунтоўнай тэхнікай.

Школа, відаць па ўсім, працуе, робіць вялікую справу, і робіць яе паспяхова. Гэта тым больш радуе, што пры цяперашняй уладзе нэпа мастацтва ў Магілёве перажывае цяжкую пару. Школа здолела захаваць сябе і працаваць, не атрымліваючы ад органаў дзяржавы амаль ніякай дапамогі. Гэтым яна абавязана, я б сказаў, гераізму педагагічнага персаналу, яго беззапаветнай любві да вялікага мастацтва. Гонар яму і слава!"[13]



Чацвёрты выпуск Магілёўскай музычнай школы імя М.А.Рымскага-Корсакава. 1926 год.

1923. У школе адбыўся вечар-канцэрт, прысвечаны Мендэльсону. Ю.Дрэйзін выступіў на ім з дакладам пра жыццё і творчасць кампазітара, навучэнцы і выкладчыкі выканалі Першае трыо, уверцюру "Руі Блаз" і інш. Да гэтага быў наладжаны такі ж вечар у гонар Чайкоўскага. Школа задумала арганізоўваць такія вечары рэгулярна.

У сакавіку школа святкавала ў гарадскім тэатры чатырохгоддзе свайго існавання. Праграма канцэрта была багатая і разнастайная. Газеты адзначалі вялікія заслугі дырэктара Л.Зісмана[14] і выкладчыка па класу раяля свабоднага мастака А.Боркуса[15]. Калі А.Боркус, таленавіты артыст, з'явіўся выпускніком Маскоўскай кансерваторыі і вучнем знакамітага В.Сафонава, дык Л.Зісман меў прафесію сталяра, самавукам засвоіў некалькі інструментаў, вучыўся ў студыі ігры на трубе. Але энергія арганізатара, любоў да людзей і мастацтва дазволілі Л.Зісману на доўгія гады заваяваць велізарны аўтарытэт і любоў калег і вучняў (на пасадзе дырэктара школы ён знаходзіўся на працягу сарака гадоў).

10 чэрвеня адбыўся публічны экзамен першага выпуску школы. Выпускнікоў было 9 — шэсць піяністаў, скрыпач, віяланчэліст, флейтыст.

1924. 27 лютага школа святкавала свой юбілей у гарадскім тэатры. Шмат гаварылі пра цяжкасці работы і дасягненні за пяць гадоў. Першы выпуск школы паказаў, што яна не толькі развівала ў навучэнцаў з рабочага асяроддзя цікавасць да музыкі, але і здолела выхаваць за сціслы тэрмін добра падрыхтаваных музыкантаў: некаторыя з першых вучняў паступілі ў кансерваторыю. Шматлікія публічныя канцэрты зрабілі школу яшчэ больш папулярнай у горадзе.

Разам з тым, маючы бедны бюджэт, школа цярпела шмат нягодаў. Не ўсе інструменты знаходзіліся ў належным стане, выкладчыкі мелі неймаверна малыя зарплаты, школа па-ранейшаму знаходзілася на гаспадарчым разліку. Аднак існавалі льготы для дзяцей рабочых. Са 140 выхаванцаў школы 40 вучыліся бясплатна. У красавіку вучком наладзіў вечар-канцэрт на карысць 34 маламаёмных вучняў, а 5 ліпеня адбыўся публічны экзамен, асобныя з вучняў былі адзначаны прэміяй за лепшае выкананне.

У жніўні ў школе даваў канцэрт былы яе вучань, студэнт Ленінградскай кансерваторыі скрыпач Я.Рыўлін. Пра канцэрт у газеце "Соха и молот" пісаў Ю.Дрэйзін: "Малады артыст у сваёй ігры выявіў шмат удумлівасці і сур'ёзнае стаўленне да мастацтва. Адчуваецца значная падрыхтоўчая работа. Чысціня інтанацыі, актавы, падвоеныя ноты — бездакорныя. Заслугоўвае вялікай ухвалы падбор п'ес для канцэрта. Ніводнай зайгранай шаблоннай рэчы: Канцэрт Гольдмарка, Чакона Віталі, Варыяцыі Карэлі, Венскі капрыс Крэйслера і інш. (...) Магілёўская музычная школа можа ганарыцца сваім былым выхаванцам, які ў будучым можа ўяўляць салідную музычную сілу"[16].



Вучнёўскі аркестр 1-ай Магілёўскай музычнай школы імя М.А.Рымскага-Корсакава. 15 студзеня 1926 года. У трэцім радзе – Л.Зісман (чацвёрты злева), Я.Пеўзнер (пяты злева), А.Яўстратаў (шосты злева).

У кастрычніку адбыўся паказальны канцэрт навучэнцаў школы ў двух аддзяленнях. Перад канцэртам Ю.Дрэйзін прачытаў даклад на тэму "Музычная тэорыя Э.Гансліка". А 9 лістапада ў гарадскім тэатры адбыўся паказ оперы М.Чуркіна "Вызваленне працы", аркестраванай Я.Пеўзнерам[17]. Гэта падзея ўвайшла ў гісторыю беларускай музыкі. У пастаноўцы быў заняты і сімфанічны аркестр Магілёўскай музычнай школы.

1925. Ва ўмовах нэпа школа па-ранейшаму існавала на тыя сумы, якія атрымлівала ад выхаванцаў за навучанне. Колькасць вучняў павялічылася з сакавіка па снежань з 161 да 216. 13 музыкантаў працавалі ў класах раяля, скрыпкі, віяланчэлі, духавых інструментаў, сольных спеваў. Выкладаліся тэорыя і гісторыя музыкі, сальфеджыо, гармонія, харавыя спевы, аркестравая ігра. Выпускнікі школы ўжо вучыліся ў кансерватрыях і музычных тэхнікумах Ленінграда, Масквы, Харкава, Мінска.

У гэтыя гады ўздыму нацыянальнай культуры выкладчыкі школы жадаюць унесці свой уклад ў стварэнне беларускай музыкі. Л.Зісман пісаў: "Баявая задача школы — развіць нашу родную беларускую музыку і песню"[18]. Я.Пеўзер сачыняе Фантазію на тэмы беларускіх песень для аркестра, А.Боркус — Беларускую рапсодыю для фартэпіяна, І.Каранеўская — Беларускую фантазію для фартэпіяна.

Год закончыўся канцэртам у двух аддзяленнях, які 29 снежня давала школа ў перапоўненым гарадскім тэатры. Была пастаўлена дзіцячая оперы Вінаградавай "Хто не працуе, той не есць", пашыраная і дапоўненая выкладчыкамі Я.Пеўзнерам і В.Анчаровым. У канцэртным аддзяленні прагучала уверцюра Бетховена "Эгмант" у выкананні аркестра школы, які складаўся з 30 маладых музыкантаў. Сярод салістаў, якія выступалі, вылучаліся флейтыст Фрайман, спявачка Шапіра, карнетыст Крывулін, скрыпач Басаў[19].

1926. Нарэшце школа атрымлівае новае, вялікае памяшканне з канцэртнай залай на 200 чалавек[20]. З 16 вучняў, якія закончылі 1925/26 навучальны год, 9 паступаюць у Белмузтэхнікум. Ю.Дрэйзін (з 1925 года ён ужо працаваў у Мінску) пісаў: "Школа вядзе вялікую канцэртную работу ў розных канцэртных залах горада і ў сваім памяшканні. Гэтыя канцэрты карыстаюцца велізарнай папулярнасцю, збіраюць шматлікую публіку і заўсёды праходзяць з аншлагам. (...) Жыццё ў школе кіпіць і віруе, і разам з гэтым кіпеннем і бурленнем уладарыць поўная і строгая працоўная дысцыпліна. Магілёўшчына можа справядліва ганарыцца сваёй добрай музычнай школай"[21].

Ад гэтых нямногіх фактаў, якіх захаваліся на старонках маладаступных нам цяпер газет[22], павявае подыхам дзён, калі тых, хто марыў атрымаць музычную адукацыю, было непараўнальна больш, чым дазвалялі магчымасці цяжкага часу. Калі яшчэ "дарэвалюцыйныя" музыканты, энтузіязм і падзвіжніцтва якіх былі выхаваны лепшымі традыцыямі інтэлігенцыі XIX стагоддзя, змаглі стварыць і зберагчы школу, якая зрабілася калыскай музычнай адукацыі Магілёўшчыны.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва В.Марозавай.

[1] Гл. Пра гэта: Марозава В.: "Дружна грабіце ў імя цудоўнага..." // Мастацтва. 1996. № 3. С. 13—16.

[2] Гл.: Марозава В. З музычнага мінулага Магілёўскіх гімназій // Мастацтва. 1996. № 5. С. 13—16.

[3] Магілёўская школа імя Рымскага-Корсакава ў 1991 годзе была рэарганізавана ў ліцэй музыкі і харэаграфіі, а ў 1998 — гімназію-каледж.

[4] Соха и молот. 1919. 10 мая.

[5] Аркестр сіроцкага дома быў створаны яшчэ да рэвалюцыі. З вялікім поспехам ён заўсёды выступаў у гарадскіх канцэртах, а ў летні час рэгулярна іграў у гарадскім парку (садзе Дэмбавецкага). Кіраваў аркестрам Б.Браўдэ.

[6] Соха и молот. 1919. 21 мая

[7] Там сама. 1922. 11 мая.

[8] Пазней Р.Блюман зрабілася дырэктарам музычнага вучылішча пры Маскоўскай кансерваторыі.

[9] Макавецкі завулак, 15.

[10] Соха и молот. 1920. 15 лютага.

[11] Там сама. 1922. 11 мая.

[12] Гл.: Марозава В. Дрэйзін у Магілёве // Мастацтва. 1995. № 6. С. 20—23.

[13] Соха и молот. 1922. 14 ліпеня.

[14] Там сама. 1923. 13 красавіка.

[15] Там сама. 1923. 28 чэрвеня.

[16] Там сама. 1924. 23 жніўня.

[17] М.Чуркін жыў у Магілёве з 1924 па 1935 гг. і выкладаў у педагагічным вучылішчы.

[18] Соха и молот. 1925. 7 сакавіка.

[19] Савецкая Беларусь. 1926. 27 студзеня.

[20] Адрас школы — вул. Ленінская, 52. У гэтым будынку і цяпер размяшчаюцца класы гімназіі-каледжа музыкі і харэаграфіі.

[21] Савецкая Беларусь. 1926. 12 снежня.

[22] Унікальныя нумары газеты "Соха и молот", якая выходзіла ў Магілёве з 1917 па 1925 гг., захоўваюцца ў Расійскай дзяржаўнай бібліятэцы.

M

Алесь Давыдчык

СУМНАЯ АБАЯЛЬНАСЦЬ СТРАЧАНАГА ЧАСУ

Палемічныя нататкі з нагоды выставы нямецкай фатаграфіі "Distanz und Nähe"



Фотаработы ўсіх аўтараў аб'яднаны некалькімі агульнымі прынцыпамі: ясны, вольны ад розных маніпуляцый погляд мастакоў на бліжэйшае атачэнне. Яны паказваюць нам адносіны ў грамадстве, што выяўляецца праз выгляд вуліц, будынкаў, інтэр'ераў, хатніх рэчаў, праз асабовыя або сямейныя сувязі.

...У самых звычайных формах мы адшукваем сапраўднае адлюстраванне нашых грамадскіх стасункаў. Гэткім чынам спалучаюцца тэмы гэтай выставы: у прыватнасці, дзякуючы таму, што фатаграфіі не адзінкавыя, а ствараюць сабою ці то строгія, ці то больш асацыятыўныя серыі, групы, комплексы.

...Фатаграфіі [...] інфармуюць, аналізуюць, спрыяюць разуменню гісторыі і сацыяльных стасункаў нашага часу, таму што мастак нічога наўмысна не аранжыруе падчас здымкі, а толькі адлюстроўвае рэчаіснасць такой, якая яна ёсць, з максімальнай ступенню аб'ектыўнасці: вуліцы, плошчы, сады, цэрквы, станцыі метро, залы музеяў і, вядома, людзей. Ніводзін з вучняў Бехераў* нічога не змяняе ў памяшканнях, куды ён уваходзіць, а толькі фіксуе: мімалётнае імгненне з пэўным спалучэннем дэталяў, выхапленае з плыні часу.

...Мы дачынены да фіксацыі мінаючых сітуацый, штодзённай хады часу, застылых момантаў, якія не маюць гістарычнага значэння [...], але якія, тым не менш, з'яўляюцца для нас бачным сведчаннем мінулага...

...Усе фотамастакі з класа Бехераў звяртаюцца да тэмаў, так ці інакш звязаных з жыццём грамадства, да тэмаў з сацыяльным гучаннем, не высоўваючы, аднак, гэты аспект на пярэдні план. Гэта тлумачыцца тым, што Бехеры [...] прывіваюць сваім вучням шырокі культурна-гістарычны кругагляд, гістарычнае сумленне і пачуццё адказнасці.

...У класе Бехераў разважаюць аб праўдзівасці фатаграфіі, фатаграфічнага адлюстравання рэчаіснасці, [...] там інакш падыходзяць да пытанняў аўтарства і мастацкага зместу, чым у многіх фотакласах нямецкіх акадэмій.

...Пільна адбіраючы матэрыял, яны намагаюцца, каб глядач, да якага яны ставяцца з усёй сур'ёзнасцю, адчуў супярэчлівасць падыходу да вобразаў навакольнага свету.

Вульф Херцогенрат.
З каталога выставы "Distanz und Nähe".

* * *

Візуальны матэрыял фатаграфічнай выставы "Distanz und Nähe" ("Аддаленне і набліжэнне"), падрыхтаванай Інстытутам сувязяў з замежнымі краінамі (IFA) у 1992 годзе і паказанай з дапамогай мінскай філіі Інстытута імя Гётэ ў музеі Беларускай акадэміі мастацтваў у кастрычніку 1999 года, немагчыма падпарадкаваць нейкім мабільным перцэпцыйным схемам ("падабаецца — не падабаецца", "чапляе — не чапляе"), якія проста дазволілі б назіральніку ўпарадкаваць сваё бачанне і разуменне выстаўленых фотаработ. Сапраўды, чым могуць "зачапіць" тутэйшага назіральніка фатаграфіі з "Distanz und Nähe"? Да якога досведу назіральніка можна было б адаптаваць выставачнае жыццё гэтых безумоўна рэалістычных выяваў, аўтарства якіх — з прычыны адсутнасці асаблівых фармальных і стылістычных "прынадаў" — размываецца і ўзаемазамяняецца, дзякуючы агульнай тэматызацыі экспанентаў? Ці выклікае, на самай справе, цікавасць назіральніка атаясамліванне з няпэўнасцю злучанымі фрагментамі найноўшай еўрапейскай эпікі штодзённасці — тэхналагічнымі канструкцыямі Бернда і Хілы Бехераў (Bernd und Hilla Becher),градамі смачнай расліннасці Сымоны Нівег (Simone Nieweg), каменяломнямі Петры Вундэрліх (Petra Wunderlich), статуарнымі фамільнымі партрэтамі Томаса Штрута (Thomas Struth) або побытавымі інтэр'ерамі і рэчамі Андрэаса Гурскі (Andreas Gursky), Кандыды Хёфер (Candida Hoefer), Ёрга Засэ (Jorg Sasse), Томаса Руфа (Thomas Ruff)? Што можа азначаць нямодны і здаровы фотакансерватызм нямецкіх *перасоўнікаў* у эпоху фантастычных мажлівасцяў сімуляцыйных медыятэхналогій?

* * *

Канцэпт выставы "Distanz und Nähe" не проста збівае назіральніка з панталыку адсутнасцю выразных указанняў на тое, як яму трэба шукаць і разумець *drive*** выставы. Назіральніку ў гэтым адмоўлена. Гэта і ёсць канцэпт "Distanz und Nähe": экспазіцыя толькі прад'яўляе саму сябе, не паведамляючы назіральніку, навошта яна гэта робіць.

Такая герменеўтычна непрабівальная для назіральніка ўпэўненасць экспазіцыі ў яе самадастатковасці мае трансцэндэнтальны характар, г.зн. характар, рэгуляваны нейкім Вышэйшым Планам. Гэта, у сваю чаргу, адкрыта сведчыць пра тое, што мова экспазіцыі апасродкавана нуднаватай мовай Гістарычнага Часу — мовай навукова-даследчай і навукова-асветніцкай

Томас Штрут (Thomas Struth). Тамахару Муракамі і яго жонка. Токіо. Каляровая фатаграфія, 1991. 67 x 90 см.

Ёрг Засэ (Jorg Sasse). W – 90 – 02 – 01. Гісэн. Каляровая фатаграфія, 1990. 40,5 x 30,5 см.

Бернд і Хіла Бехеры (Bernd und Hilla Becher). Градзірня "Бергверк Шольвен".

Томас Руф (Thomas Ruff). Інтэр'ер. Каляровая фатаграфія, 1982. 27,5 x 20,5 см.

Сімона Нівег (Simone Nieweg). Савойская капуста. Штайхаген, Вестфалія. Каляровая фатаграфія, 1990. 29 x 37 см.

Андрэас Гурскі (Andreas Gursky). Жэнева.Каляровая фатаграфія, 1991. 130 x 165,5 см.

Петра Вундэрліх (Petra Wunderlich). Кар'ер у Равачоне. Чорна-белая фатаграфія, 1990. 38 x 54 см.





установы, якая здзяйсняе камплектаванне, захоўванне, вывучэнне, экспанаванне і папулярызацыю чалавечай ідэнтычнасці (у нашым выпадку — нямецкай).

***

Папярэднія фатаграфічныя экспазіцыі, прапанаваныя мінскай публіцы Інстытутам імя Гётэ, — аўтарскія выставы Міхаэля Шэфера***, Вольса****, Франка Ціля***** — адрозніваліся ад групавога праекта "Distanz und Nähe" камунікатыўнай мернасцю, спароджанай аўтаномнасцю і незалежнасцю фатаграфічнага погляду. "Distanz und Nähe", наадварот, усталёўвае *звышасабовую* карпаратыўную оптыку, прыналежнасць да якой падаецца ўдзельнікамі выставы як нацыянальная фатаграфічная школа са штаб-кватэрай у Дзюсельдорфе.

***

Бесчалавечны postmodern: нашае існаванне пазбаўлена сваёй анталагічнай забяспечанасці і відавочнасці. Празорлівыя немцы рупна назапашваюць Гістарычны Час — галоўнага ворага гэтага ж postmodern'а і самы надзейны інструмент для выхавання грамадзяніна, які служыць калектыўнаму Дабрабыту. Яны даўно здагадаліся, што дзеля пацвярджэння пэўнасці існавання чалавека ўвогуле і нямецкага чалавека ў прыватнасці, давядзецца звяртацца ўжо не да існага, а да Выяваў. Фатаграфіі выставы "Distanz und Nähe", такім чынам, робяцца *перасоўнай царквой* для ахвотнікаў далучыцца да святыняў цяперашняга — і ўжо страчанага — часу. У царкве прынята дзякаваць. *Данке шён*, дарагія нямецкія фатографы.

***

"Анёл гісторыі звернуты тварам да мінулага. Там, дзе для нас разгортваецца ланцуг падзеяў, ён бачыць адну-адзіную катастрофу, якая грувасціць абломак на абломак і шпурляе іх да ягоных ног. Анёл хацеў бы спыніцца, абудзіць мёртвых і сабраць разам тое, што разбіта на кавалкі. Але з Раю налятае віхор і нястрымна штурхае яго ў будучыню, да якой Ён павернуты спінай, тым часам як груда руінаў перад ім расце да неба. Тое, што называецца прагрэсам, гэта і ёсць гэты віхор" (Вальтэр Беньямін). Фатографы, з чыіх выяў была складзена экспазіцыя "Distanz und Nähe", — штатныя супрацоўнікі Анёла гісторыі.

М

Пераклад з рускай мовы.

* Бернд і Хіла Бехеры з'яўляюцца выкладчыкамі фатаграфіі ў Дзюсельдорфскай мастацкай акадэміі; уся экспазіцыя "Distanz und Nähe" складаецца з іх уласных твораў і твораў былых вучняў іхняга творчага класа. — **Рэд.**

** Drive (англ.) — стымул, пабуджальная сіла; тое, што заводзіць, уцягвае, чапляе. — **Рэд.**

*** Гл.: Мастацтва. 1997. №5. С. 52 — 56.

**** Гл.: Мастацтва. 1997. №11. С. 37 — 40.

***** Гл.: Мастацтва. 1998. №3. С. 13 — 16.





ЗМЕСТ ЧАСОПІСА ЗА 1999 ГОД

ЭСТЭТЫКА, КУЛЬТУРАЛОГІЯ, ПУБЛІЦЫСТЫКА, НАРОДАЗНАЎСТВА

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

ТЭАТР

КІНО І ТЭЛЕБАЧАННЕ

МУЗЫКА

ОПЕРА

БАЛЕТ

ДЫСКАГРАФІЯ

НАРОДНАЯ ТВОРЧАСЦЬ

МАСТАЦКАЕ ФОТА

ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

РЭЦЭНЗІІ

ПАДЗЕІ, ФАКТЫ, ІНФАРМАЦЫЯ

M

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Афіцыйна

Прэзідэнтам Беларусі зацверджана рашэнне савета спецыяльнага фонду Прэзідэнта па падтрымцы таленавітай моладзі аб прызначэнні стыпендый і аказанні разавай матэрыяльнай дапамогі адораным навучэнцам і студэнтам, якія маюць творчыя дасягненні, аб выдзяленні сродкаў на выплату гэтых стыпендый і аказанне разавай матэрыяльнай дапамогі, на выплату прызавога фонду Рэспубліканскага пленэру навучэнцаў сярэдніх спецыяльных устаноў культуры і мастацтва, на выраб выставачнага абсталявання для правядзення мастацкіх выставак стыпендыятаў фонду, на завяршэнне выдання буклета і запіс кампакт-дыска стыпендыятаў фонду.

Узнагароды

Указам Прэзідэнта краіны за значны асабісты ўклад у развіццё і памнажэнне духоўнага і інтэлектуальнага патэнцыялу насельніцтва медалём Францыска Скарыны ўзнагароджаны дырэктар Пружанскай дзіцячай школы мастацтваў імя Г.Шырмы Якаў Сямёнавіч Малайчук.

Званні

Рашэннем Мінскага гарадскога выканаўчага камітэта кампазітару Ігару Лучанку нададзена званне "Ганаровы грамадзянін горада Мінска".

Ганароване званне "Заслужаны дзеяч культуры Рэспублікі Беларусь" Указам Прэзідэнта краіны нададзена дырэктару Брэсцкага абласнога краязнаўчага музея Таісіі Мікалаеўне Новікавай. Так адзначаны яе значны ўклад у развіццё і памнажэнне духоўнага і інтэлектуальнага патэнцыялу насельніцтва.

Фестывалі

"Гаруньскія сустрэчы тэатраў лялек" — міжнародны тэатральны фестываль у Польшчы. Для спектакля "Ганеле" паводле п'есы Г.Гаўптмана ў Дзяржаўным тэатры лялек Беларусі ён быў больш чым паспяховым. Пастаноўка атрымала ўзнагароду "За спектакль, што закранае істотныя праблемы жыцця дзіцяці" і прыз імя Яна Вількоўскага — за акцёрскую працу з лялькамі. Асобна былі адзначаны рэжысура А.Ляляўскага, музыка У.Кандрусевіча і акцёрская ігра С.Цімохінай (роля Сястры Марты).

З 20 па 30 лістапада прайшоў чарговы фестываль "Беларуская музычная восень", на якім беларускі бок прадстаўлялі Дзяржаўны акадэмічны сімфанічны аркестр Беларусі, ансамбль салістаў "Класік-Авангард", аркестр Беларускай акадэміі музыкі "Маладая Беларусь" і інш. калектывы. У межах фестывалю прайшлі Дні Расійскай Федэрацыі з удзелам Дзяржаўнага акадэмічнага хору імя А.Свешнікава, дырыжора і піяніста Станіслава Дзьячэнкі, салісткі Вялікага тэатра Людмілы Тагушавай, салісткі Маскоўскага музычнага тэатра "Гелікон-опера" Кацярыны Васіленкі, саліста Маскоўскага акадэмічнага музычнага тэатра імя К.Станіслаўскага і У.Неміровіча-Данчанкі У.Байкова, Трыо імя Рахманінава і інш.

"Брэсцкая восень з польскай песняй" — музычнае свята, якое ў горадзе над Бугам прайшло ўжо трэці раз. Удзельнічала каля двухсот выканаўцаў з Беларусі, а таксама госці з Польшчы і Германіі. Лепшымі спевакамі ў розных узроставых групах названы Аліна Кандратовіч (Слонім), Галіна Масюк (Брэст), Малгажата Маркевіч (Януў-Падлескі), вакальная група са Слоніма.

Адзінаццаты раз прайшоў у Віцебску традыцыйны Міжнародны музычны фестываль імя І.Салярцінскага. У свяце ўзялі ўдзел камерны хор Віцебскай абласной філармоніі, ансамбль салістаў "Класік-Авангард", "Санкт-Петэрс-трыо", швейцарскі дуэт Б.Маер (флейта) і Х.Ёнкерс (гітара), ізраільскі піяніст В.Дзеравянка, ансамбль трубачоў "Інтрада" з Мінска, спевакі з Расіі і інш.

Праграма XII Міжнароднага фестывалю сучаснай харэаграфіі ў Віцебску складалася з выступленняў майстроў з Беларусі, Расіі, Польшчы, Кітая, Эстоніі, Украіны і іншых краін. Журы на чале з Валянцінам Елізар'евым вызначыла пераможцаў. Гран-пры — у кітайскіх танцораў. Першае месца прысуджана тэатру "Правінцыйныя танцы" з Екацерынбурга, другое — Чэлябінскаму тэатру сучаснага танца, трэцяе — "Кінетычнаму тэатру" з Масквы.

Выстаўкі

Заслужаны мастак Міжнароднай федэрацыі фотамастацтва магіляўчанін Генадзь Карчэўскі ў абласным мастацкім музеі паказаў экспазіцыю сваіх работ — вынік дваццацігадовага творчага шляху. Ён, па словах спецыялістаў, паўстае ў розных творчых стылях, нямала работ выканана ў "сааўтарстве" з... камп'ютэрам.

У карціннай галерэі Гомельскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў прайшла выстаўка работ братоў Феяў, якія з дзяцінства займаюцца ганчарнай справай. Іх новае амплуа — жывапіс. Экспазіцыя прымеркавана да 50-годдзя з дня нараджэння мастакоў.

Дэпартамент грамадскай інфармацыі ААН сумесна з арганізацыяй "Міжнародныя сябры мастацтва" рыхтуе экспазіцыю "Бачанне новага тысячагоддзя". Па выніках конкурсу маладых беларускіх мастакоў, паэтаў і пісьменнікаў нашу краіну будуць прадстаўляць дзесяць лепшых работ, сярод якіх творы мастакоў Веранікі Мулярчык (Гродна), Вольгі Бабіч (Барысаў), Дар'і Літвінавай (Брэст), Аляксандра Якубовіча (Брэсцкая вобласць).

У Музеі сучаснага беларускага мастацтва ў лістападзе была адкрыта экспазіцыя работ мастака-жывапісца Рыгора Несцерава.

Віцебскі габелен — з'ява самадастатковая, абраны мясцовымі майстрамі шлях — своеасаблівы. З гэтым пагадзіліся наведвальнікі экспазіцыі "Віцебскі габелен і кераміка" ў Палацы культуры Мазырскага нафтаперапрацоўчага завода. Паказаны работы Н.Лісоўскай, С.Статкоўскай, Т.Лісіцы, Н.Манцэвіч, Т.Козік, Л.Паўлоўскай, Н.Храмцовай, Л. і В.Кавальчукоў.

Маладзечанскі мастак Мікола Аўчыннікаў у кастрычніку ў шведскім горадзе Стрэнгнас паказаў больш за пяцьдзесят графічных работ з серый "Далёка ад нас", "Узаемапранікненне", "Апошняе зацьменне сонца ў канцы другога тысячагоддзя", "Родныя краявіды".

У мінскай некамерцыйнай мастацкай галерэі "Брама" экспанавалася выстаўка графічных твораў дваццаціаднагадовага брэсцкага студэнта Уладзіміра Півачука. Яна мела назву "Віртуальны нацюрморт" і складалася больш як з 20 аркушаў, нацюрморты на якіх нагадвалі класічныя, хоць на самай справе перад вачыма была сапраўдная абстракцыя.

У Нацыянальным музеі культуры і гісторыі Беларусі працавала выстаўка "Другое жыццё музейных каштоўнасцей". На ёй экспанаваліся шэдэўры сусветнай і айчыннай культуры — жывапіс, іканапіс, кніга, надрукаваная Ф.Скарынай, слуцкі пас, мэбля,

кафля з Лідскага замка, дакументы часоў вайны 1812 года і проста побытавыя рэчы, вернутыя да жыцця талентам і самаадданай працай беларускіх рэстаўратараў. Экспанаты прапанавалі ўсе буйныя музеі краіны.

З 21 кастрычніка да 30 лістапада ў Музеі сучаснай беларускай скульптуры імя А.Бембеля была разгорнута рэтраспектыўная выстаўка работ скульптараў Аляксандра Бацвіёнка і Аляксандра Чыгрына. Аздобіла экспазіцыю жывапіснымі творамі магіляўчанка Галіна Конанава.

Каля дваццаці абразоў і прадметы культу (меднае ліццё) са збораў музеяў Віцебскай вобласці экспанаваліся ў выставачнай зале Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка. Экспазіцыя прымеркавана да 2000-годдзя хрысціянства і дае ўзоры абразоў розных канфесій, характэрнай рысай якіх з'яўляецца адзінства нацыянальна-культурных традыцый беларускага іканапісу.

Наталля Каржыцкая.

У мезаніне гарадскога асабняка, дзе размешчаны мастацкі аддзел Гомельскага абласнога краязнаўчага музея, часта праходзяць выстаўкі. Адной з апошніх была "Свет нацюрморта". Яе ўпрыгожваў адзін з твораў знакамітага Івана Хруцкага з фондаў аднаго з музеяў Віцебска. Экспанаваліся таксама творы гомельскіх мастакоў А.Машкоўцавай-Самойленкі, А.Шаўчэнкі, В.Жолтак, В.Крылова, М.Ягоравай, А.Сушкова, А.Пятрова са збораў Гомельскага абласнога краязнаўчага музея.

Таццяна Літвінава.

Нямецкі культурны цэнтр імя Гётэ ў Музеі сучаснага мастацтва прапанаваў фотавыстаўку "Германія ад 1945 г.". Гэта аповед трох пакаленняў адной сям'і пра нямецкую гісторыю. Аўтары работ — Вілі Клар, яго сын Дзітар і ўнук В.Клара Рэта.

У гомельскім Грамадска-культурным цэнтры працавала фотавыстаўка "Беларусь праваслаўная", прысвечаная 2000-годдзю хрысціянства. Яна апавядала пра гісторыю і сённяшні дзень жыцця парафій і манастыроў Беларусі, аднаўленне храмаў.

У выставачнай зале (вул. Савецкая, 8) Гомельскага абласнога краязнаўчага музея з нагоды юбілею музея была разгорнута экспазіцыя "Новыя паступленні" з мастацкіх, гістарычных, этнаграфічных і прыродазнаўчых калекцый і твораў, што перададзены музею мытняй. Экспанаваліся набыткі апошніх пяці гадоў.

Таццяна Літвінава.

У мінскай галерэі "Мастацтва" прайшла выстаўка работ мастака Аляксандра Пашкевіча. Апошняя яго персанальная экспазіцыя была амаль пятнаццаць гадоў таму. Пасля пэўнага поспеху ў традыцыйных рэалістычных формах А.Пашкевіч сёлета паўстаў як мастак-абстракцыяніст.

У малой выставачнай зале Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка адбылася выстаўка "Белы круг". Так называецца і аб'яднанне дзесяці маладых мастакоў Полацка, Віцебска і Мінска — выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага універсітэта. Выстаўка ўпершыню сабрала разам каля трыццаці графічных і жывапісных твораў сяброў "Белага круга".

Наталля Каржыцкая.

У выставачнай зале Гомельскай арганізацыі Беларускага саюза мастакоў прайшла персанальная выстаўка работ заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі Дзмітрыя Алейніка, прымеркаваная да 70-годдзя з яго дня нараджэння.

У лістападзе споўнілася 80 гадоў Гомельскаму абласному краязнаўчаму музею, які першапачаткова складаўся з мастацкіх калекцый князёў Паскевічаў. Рэшткі былых збораў — унікальныя ўзоры мастацкай творчасці. Спецыяльна да юбілею была падрыхтавана выстава жывапісу XVIII—XIX стст. з калекцыі Паскевічаў — гэта творы І.Крамскога, Я.Сухадольскага, М.Залескага, І.Машкова і інш. Яна была разгорнута ў гасцёўні-салоне мастацкага аддзела музея (вул. Пушкіна, 32).

Таццяна Літвінава.

Прэм'еры

У Нацыянальным акадэмічным тэатры балета Беларусі адбылася прэм'ера балета "Эсмеральда" паводле рамана В.Гюго "Сабор Парыжскай Божай Маці" на музыку Ц.Пуні. Пастаноўку ажыццявілі народны артыст СССР Мікалай Далгушын, В.Окунеў (сцэнаграфія, касцюмы), Мікалай Калядка (музычны кіраўнік і дырыжор). У прэм'ерным паказе былі заняты Вольга Гайко (Эсмеральда), Ігар Сядзько (паэт П'ер Грэнчуар), Раду Паклітару (святар Клод Фрало), Андрэй Рымашэўскі (Квазімода), Аляксей Турко (Феб дэ Шатапер).

Гастролі

Тэатральнае агенцтва "Хрыстафор-плюс" у канцы лістапада на сцэне Палаца культуры ў Мінску прапанавала спектакль "Ну ўсё, усё... усё?" з удзелам народнай артысткі Расіі Таццяны Васільевай і заслужанага артыста Расіі Валерыя Гаркаліна.

Па спецыяльнаму запрашэнню кіраўніцтва Брэсцкай вобласці, якая святкавала 60-годдзе свайго ўтварэння, гастрольную паездку па раёнах Брэстчыны здзейсніў дзяржаўны ансамбль песні і танца "Казачая воля" (Расія). Паспрыяў гастролям урааджэнец Беларусі генеральны дырэктар ААТ "Волжскі аргсінтэз" Міхаіл Старавойтаў — старшыня валгаградскага Таварыства культурнага абмену паміж Расійскай Федэрацыяй і Рэспублікай Беларусь. Выступленні калектыву былі дабрачынныя.

Экран

На Малой сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы адбылася прэм'ера дакументальнага фільма "Несыграная роля", прысвечанага заслужанаму артысту Беларусі Віктару Манаеву. Сем здымачных дзён у розныя поры года доўжыліся здымкі стужкі. Рэжысёр — Надзея Гаркунова, аператар — Аляксандр Яршоў, кампазітар — Віктар Капыцько. Мяркуецца паказ стужкі па БТ.

60-годдзю Брэсцкай вобласці быў прысвечаны тэматычны паказ дваццаці хранікальна-дакументальных фільмаў, аб'яднаных агульнаю назваю "Край мой Беларусь". У "кінааблойму" былі ўключаны стужкі "Бярэсце", "Дзевятая застава", "Гулялі хлопчыкі ў вайну" і інш. Прагляды прайшлі ў кінатэатрах і дамах культуры вобласці.

Знаёмім з вынікамі VI Міжнароднага кінафестывалю краін СНД і Балтыі "Лістапад-99". Гран-пры — прыз глядацкіх сімпатый — неспадзявана для спецыялістаў атрымаў "Варашылаўскі стралок" Станіслава Гаварухіна. Прыз журы кінематаграфістаў за лепшы фільм заваяваў "Барак" рэжысёра Валерыя Агароднікава. Прыз за лепшую рэжысуру ўручаны А.Сакураву за фільм "Молах". Прызы за лепшае выкананне жаночай і мужчынскай роляў атрымалі Ніна Усатава ("Барак") і Эвальд Аавік ("Георгікі").

Пасольства Індыі ў Рэспубліцы Беларусь з 6 па 12 снежня ў мінскім кінатэатры "Перамога" правяло Тыдзень індыйскага кіно, паказаўшы стужкі "Шахматысты", "Танцор дыска", "Зіта і Гіта", "Можа — так, а можа — не", "Кіраўнік", "Акіян".

З 7 па 10 снежня ў Мінску прайшоў паказ фільмаў лаўрэата шматлікіх міжнародных кінафестываляў Еўропы і ЗША Хельке Зандэр. У рэтраспектыву былі ўключаны мастацкія стужкі "Брытагаловы", "Пачатак усіх жахаў — каханне" і дакументальныя "Нямецкія жанчыны і іхныя мужчыны", "Маці — жывёла, маці — чалавек".

(Заканчэнне на с. 56.)

SUMMARY

Yefrasinnia Bondarava. **"A Century Without a Quarter"** (p. 2).
Belarusian film industry is turning 75. For half a century, it has been the direct concern of the author of the publication, she has seen its best and worst times and assessed its problems. 75 years of problems. And she has always believed: failures are temporary and successes will come.

Uladzimir Konan. **"Belarusian Art Culture in the Middle Ages"** (p. 2).
The publication (continuation, beginning in Nos. 10, 11) is conceived as a series of articles dealing with the historical and typological research of Belarusian art culture in the context of the Christian civilization. The first article gives a deeper analysis of the basic principles of the traditional division of history into ancient, medieval and new as well as its Russia-centered approach (unconvincing from the contemporary point of view) in the history of Belarus. The author defines the very notion of art culture, usually absent in literature, which he introduced in The Encyclopedia of Literature and Art of Belarus.

Volha Dashuk. **"The Festival of Ethnic Minimalism"** (p. 14).
The list of cultural events of the Polish city of Krakow has included for the third year the "At Home" International Ethnic Festival of TV Programs and Films. This year it took place on October 3-9. The festival presents the works that treat of the situation of ethnic minorities all over the world. Its aim is to remove stereotypes, destroy hostility, promote national consciousness, emphasize the uniqueness of each culture.

Iryna Miatlitskaya. **"Two People Under the Same Roof"** (p. 16).
Any landscape, any picture has its own secret. It is impossible to outline the energy invested in them. Or probably only by passing to another, virtual reality. However, those notions are far from our daily life. There is a solution, though: one should simply look at the pictures and make an important conclusion — everyone for themselves. It is important to do so when looking at the works of the painters Maryia and Mikalai Isayonak.

"From the History of the International Puppet Show Festival" (p. 21).
An introduction to the two following publications on this year's festival.

Liudmila Hramyka. **"In the Free Flow Of Fantasy"** (p. 22).
To say that being present at the Belarusian International Puppet Show Festival is always interesting is next to saying nothing. Puppet theatres hypnotize by their unpredictability. The performances either inspire or disappoint. Every viewer can become a witness of art's rapid elevation or feel melancholy because of unrealized hopes Our festival has everything. The main thing is that the city and the country should treasure this festival and see to it that this tradition should not die away.

Tattsiana Arlova. **"Paris Is Hardly Seen From Mahiliow"** (p. 26).
On the one hand, we are happy that International Puppet Show Festivals in Minsk have become feasible. On the other hand, what sort of international festival is it if our guests are only from the former Soviet republics? And what is going on in Europe and Americas? And what would our performances look like against their background?

Andrei Akhmetshyn. **"The Italian Comedy 'In One's Own Manner'"** (p. 29).
The Film Actors Theatre can afford what is considered a sweet but forbidden fruit for the other drama companies Ц to touch upon the famous film and translate it into the language of the theatre. It happened so with Eduardo De Filippo's Filumena Marturano. We offer a review of the production.

Tattsiana Katovich. **"The Glass Fantasies of Doctor Seet"** (p. 30).
During the reading of German plays arranged by the Goethe Institute and the Laboratory Theatre of Belarusian Drama as far back as 1997, M.Tschoke's The Ignorant was spontaneously read by the actors of the Yakub Kolas Theatre. The result is the stage production. We offer an appraisal.

Mikhas Tsybulski. **"The Magnetic Field of Surrealism"** (p. 31).
Surrealism, along with abstract art, was for a long time considered in our society the most negative phenomenon of bourgeois culture because it was conspicuously opposite to the principles of socialist realism. Nevertheless, the statement that surrealism and expressionism are two generally known trends in the art of the 20th century has been confirmed by history.

Mikhas Miroshnikaw. **"The Theme of Apocalypse in the Contemporary Art of Belarus"** (p. 36).
The main themes of the "catastrophic" works of modern Belarusian artists can be marked as Apocalypse in Conscience, The Event of the End of the World, Universal Collapse, Dreams of the Hell and the Paradise. It is from this stand that the author considers the subject mentioned in the title.

Zmitsier Vishniow. **"One Shouldn't Forget That Eggs Can Break"** (p. 40).
The works of Siarhei Voichanka and Uladzimir Tsesler, which received the loud title of The Project of the Century, present a cryptic message to the new millenium. Thus, each of the twelve sculptures has its own mailbox with special stamps. The artists even exhibited beside them a peculiar instruction — a big envelope with a secret letter to the followers.

Alena Kazlowskaya. **"Opera as Art and Industry, Spirit and Drill"** (p. 42).
If those who follow the creative life of the National Opera of Belarus were asked to make up a kind of rating list of the Opera's soloists, one of the first lines, with the characteristic "the most claimed and irreplaceable", would be occupied by Siarhei Frankowski.

Alena Atrashkievich. **"The Main Thing Is to Find One's Own Intonation"** (p. 44).
It may happen that serious composers "break through" into the pop song not because of their professional training but contrary to it. As for Alena Atrashkievich, everything in her creative life was just the other way round. Having received a profound education (composition class of the St Petersburg Conservatoire), she was very well versed in major genres but it was in pop song that she felt particularly at home.

Volha Marozava. **"The Musical Cradle of the Mahiliow Area"** (p.46).
80 years ago, the first state music school, was set up in our Republic. It is not by chance that it was opened in Mahiliow — a city with powerful musical traditions.

Ales Davydchyk. **"The Boring Charm of the Lost Time"** (p. 49).
"The photographs of all the authors have several common principles: the artist's clear view of the immediate environment, free from any manipulation. They show us relations in society which are revealed through the state of the streets, buildings, interiors, household objects, through the personal and family ties". In this way the author begins his polemical notes in connection with the exhibition of German photography "Distanz und Nähe".

* * *

The issue carries Artistic Life News for the past months, Pages of the Calendar for January 2000, advertising.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса. Падпісана да друку з арыгінал-макета 08.12.99. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,1. Тыраж 659. Зак. 2709.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

(Заканчэнне. Пачатак на с. 53.)

Пасольства Францыі ў Рэспубліцы Беларусь і асацыяцыя "Кінаклуб" у Палацы культуры прафсаюзаў (Мінск) правялі ў снежні рэтраспектыўны паказ "Кінематограф Клода Шаброля. Парушальнік спакою", у які былі ўключаны стужкі "Цырымонія", "Бэці", "Стаўкі зроблены" і інш.

Народная творчасць

Тыдзень працягваліся гастролі ў Чэхіі фальклорнага ансамбля "Ява" з Мазыра. Выступленні адбыліся ў Карлавых Варах, Празе, Астраве і іншых гарадах.

Дваццаць мастакоў-аматараў з Асіповіцкага раёна бралі ўдзел у мастацкай выстаўцы "Мой край", якая прысвячалася 75-годдзю з дня ўтварэння раёна. Пераможцамі названы Рыгор Ягораў, Генадзь Асадчы і Анжэліка Мацюненка.

Народны тэатр Рагачоўскага гарадскога Дома культуры парадаваў юных гледачоў спектаклем "Чужое багацце" паводле аднайменнай казкі Г.Марчука. Пастаноўку ажыццявілі рэжысёр А.Сількевіч, мастак А.Калугіна, музыку прапанаваў Ф.Старобінскі.

Міні-вобраз Беларусі ў трэцім тысячагоддзі ўмясціўся на дзвюх паштовых марках, якія ўвайшлі ў абарачэнне 25 лістапада. На адной з іх малюнак васьмігадовай Машы Дударэнкі "Беларусачка", на другой — пейзаж Олі Сманцар. Менавіта гэтыя малюнкі перамаглі на конкурсе "Мой край у трэцім тысячагоддзі", на які было даслана 212 работ юных мастакоў. Аб'яўлены і чарговы конкурс "На парозе трэцяга тысячагоддзя". М

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА: СТУДЗЕНЬ 2000

1

75 гадоў з дня нараджэння **Георгія Якаўлевіча Клачко** (1925—1977), беларускага скрыпача і педагога, заслужанага артыста Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Станіслава Віктаравіча Марцэлева**, беларускага гісторыка культуры,

60 гадоў з дня стварэння **Баранавіцкага абласнога драматычнага тэатра**. Існаваў да чэрвеня 1941 г. і ў 1944—1948 гг.

6

85 гадоў з дня нараджэння **Сямёна Уладзіміравіча (Вульфавіча) Дрэчына** (1915—1993), беларускага артыста балета і балетмайстра, народнага артыста Беларусі.

10

90 гадоў з дня нараджэння **Васіля Васільевіча Галубовіча** (1910—1991), тэатральнага мастака, заслужанага дзеяча мастацтваў Казахстана.

11

90 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Аляксандравіча Булінскага** (1910—1984), беларускага кінаапаратара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

12

75 гадоў з дня нараджэння **Лазара Якаўлевіча Прагіна** (1925—1993), беларускага графіка.

13

130 гадоў з дня нараджэння **Багуслава Адамовіча** (1870—1944), беларускага мастака,

80 гадоў з дня нараджэння **Барыса Ігнатавіча Афанасьева** (1920—1992), беларускага скрыпача, дырыжора, народнага артыста Расіі.

18

80 гадоў з дня нараджэння **Пятра Паўлавіча Філіпава**, рускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

19

90 гадоў з дня нараджэння **Івана Міхайлавіча Ушакова** (1910—1966), беларускага тэатральнага мастака, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

20

90 гадоў з дня нараджэння **Галіны Канстанцінаўны Смірновай** (1910—1980), рускага кампазітара і фалькларыста, аўтара рамансаў і песень на вершы беларускіх паэтаў.

21

95 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Сцяпанавіча Рамановіча** (1905—1979), беларускага тэатральнага дзеяча, драматурга, заслужанага артыста Беларусі,

60 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Дзмітрыевіча Курмакіна**, беларускага музыканта, выканаўца на народных інструментах, заслужанага артыста Беларусі.

23

80 гадоў з дня нараджэння **Пятра Аляксеевіча Данеліі**, беларускага жывапісца.

24

115 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Віктаравіча Тарыча (Аляксеева)** (1885—1967), беларускага і рускага кінарэжысёра, сцэнарыста, заснавальніка беларускай мастацкай кінематаграфіі, заслужанага дзеяча мастацтваў Расіі.

27

70 гадоў з дня нараджэння **Аскольда Мікалаевіча Чуркіна** (1930—1985), беларускага графіка. М



Мікалай Казакевіч. Сны Глыбелькі. Алей, 1999. 127x155. (З персанальнай выставы мастака ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь.) (23 верасня – 13 кастрычніка 1999 года.)